Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

СЕДЬМОЙ ВЫПУСК

Санкт-Петербург
2023

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П Е36

Е36 Альманах студенческих работ кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Седьмой выпуск. 2023. – 178 с.

ISBN 978-5-93010-212-3

Кафедра балетоведения Академии Русского балета
имени А. Я. Вагановой

Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Н. М. Цискаридзе

Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

© Академия Русского балета
им. А. Я. Вагановой
© Авторы статей, 2023

ДОРОГИЕ УЧЕНИКИ И КОЛЛЕГИ!
УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

У вас в руках седьмой номер альманаха студенческих работ, подготовленный кафедрой балетоведения. Разные по тематике эти работы свидетельствуют, что педагоги кафедры прилагают много сил и энергии, чтобы студенты получили необходимые профессиональные навыки. Писать о балете сложно, тем более приятно видеть, что среди авторов есть воспитанники исполнительского факультета. Продолжают развиваться связи между факультетами, о чем свидетельствуют статьи студентов по балетной критике, посвященные школьным спектаклям.

Как всегда, хочу отметить, что для наших студентов большая честь увидеть свои работы, изданные под грифом Академии Русского балета. Поздравляю авторов! А педагогов кафедры балетоведения благодарю за энтузиазм в деле воспитания новых талантливых специалистов.

Николай Цискаридзе,
Ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой,
Народный артист России,
Лауреат Государственных премий

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

В седьмом номере Альманаха студенческих работ, подготовленном кафедрой балетоведения, собраны учебные и творческие работы по разным дисциплинам кафедры, которые, на наш взгляд, могут представлять интерес за рамками учебных заданий.

Меня особенно радует, когда студенты сами предлагают свои опусы для печати, пишут их специально. Энтузиастов ждет редкая награда – публикация на станицах престижного издания под патронатом кафедры балетоведения (а такая кафедра – единственная в мире).

Прошу учесть, что курс авторов-студентов и должности научных руководителей указаны на момент написания работ.

Благодарю молодых авторов и их педагогов, чей труд позволил собрать настоящий сборник. За возможность его издания благодарю проректора по научной работе и развитию Светлану Витальевну Лаврову и ведущего специалиста издательского отдела Игоря Владимировича Васильева.

Особую сердечную благодарность приношу нашему ректору Николаю Максимовичу Цискаридзе за постоянное внимание, неизменную поддержку и помощь.

Л. И. Абызова,
Профессор кафедры балетоведения,
кандидат искусствоведения

Полина Кондратова
Магистратура. I курс. Направление подготовки 52.04.01
«Хореографическое искусство».
Профиль «Теория и история хореографического искусства»
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения,
профессор и зав. кафедрой балетоведения

ТАНЦСИМФОНИЯ Ф. В. ЛОПУХОВА «ВЕЛИЧИЕ МИРОЗДАНИЯ»

В брошюре к балету «Величие Мироздания»[1] Ф. В. Лопухов впервые вводит термин «танцсимфония». Затем теоретически разрабатывает ее принципы в книге «Пути балетмейстера» (1925), задуманной задолго до практического воплощения идеи. Еще в 1916 году, за семь лет до премьеры, по воспоминаниям автора, «Прелюды» М. М. Фокина (1913) натолкнули его на мысль о танцевальной интерпретации симфоний: «Я учился у Фокина умению вычитывать хореографическое содержание из чисто симфонической музыки»[2]. Ни костюмы, ни декорации, ни театральные аксессуары не волнуют Лопухова как средства выразительности. На первый план для него выходит «освобожденный и самодовлеющий»[3] танец, требующий такой формы, благодаря которой хореографии становятся подвластны «прекрасные темы мирового значения, не вложенные ни в какую фабулу»[4]. Решение этого вопроса Лопухов видит в симфонизации танца, заключающейся в «принципе хореографической тематической разработки»[5]. В балетах М. И. Петипа – «Баядерка» (1877), «Спящая Красавица» (1890), «Раймонда» (1898) – уже находились

[1] Величие мироздания: Танцсимфония Федора Лопухова / муз. Л. Бетховена (4-я симфония) с автолитосилуэтами Павла Гончарова; Предисл. Ф. Лопухова. Петроград: Издание Г. П. Любарского, 1922. – 26 с.
[2] Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М: Искусство, 1966. С. 244.
[3] Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. С. 47.
[4] Там же. С. 48.
[5] Там же. С. 54.

тематические ансамбли с полным слиянием музыки и танца, то есть, по Лопухову, «танца в музыку». В танцсимфонии этот принцип главенствует и является формообразующем: «Идеал хореографического творчества – тесный контакт между симфонизмом музыкальным и танцевальным»[1]. По аналогии с музыкальной темой хореографическая заключает в себе, по словам Г. Н. Добровольской, «отдельные движения, и группы как бы разрозненных па, и группы па, образующих подобие хореографической фразы, и танцевальный (геометрический) рисунок на планшете»[2]. Из темы, представленной в развитии в соответствии с музыкой, вычитывается образно-хореографическое содержание. А «разработка темы, – заключает Г. Н. Добровольская, – это последовательное, логичное изложение и развитие заявленной мысли»[3]. А. А. Соколов-Каминский видит в танцсимфонии «шаг к опосредованному отражению жизни, к абстрагированным формам классического танца, к обобщенной образности, близкой музыке и ею же продиктованной»[4]. Конкретизация и изобразительность, присущие сюжетному балету, в танцсимфонии отступают перед отвлеченными философскими размышлениями балетмейстера.

Первая попытка симфонизировать танец осталась и единственной в творчестве Ф. В. Лопухова. Его легендарное «Величие Мироздание» и вовсе кануло бы в лету, если бы не сохранившаяся тетрадь с хореографической партитурой, которой через 80 лет воспользовался Федор Лопухов-младший для реконструкции балета. Премьера полностью воссозданной Танцсимфонии состоялась в Театре Консерватории, в труппе под руководством

[1] Там же. С. 58.
[2] Добровольская Г. Н. О хореографическом тематизме // Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. тр. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. Л, 1990. С. 72.
[3] Там же. С. 76.
[4] Соколов А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Л.: Музыка, 1974. С. 169.

Н. А. Долгушина, 8 мая 2003 года[1]. К 100-летию премьеры 1923 года Академия Русского балета подготовила под руководством Лопухова-младшего возобновление Первой части «Величия мироздания», показав ее 17 марта 2023 года в концерте «В честь Федора Васильевича Лопухова».

Сцена из танцсимфонии «Величие мироздания».
Эрмитажный театр. 17 марта 2023. Фотограф В. Барановский

Перед реконструктором стояла сложная задача расшифровать хореографическую партитуру. Добровольская в монографии о балетмейстере описывает ее содержимое: «листы правой стороны тетради расчерчены на двадцать один прямоугольник, соответствующий порядковому номеру такта партитуры Бетховена, в каждом указаны состав оркестра и динамика звучания, стрелками от такта к такту показано изменение состава оркестра»[2]. При этом она замечает: «Возникновение, трансформация и смена музы-

[1] Первая попытка расшифровки и воссоздания оригинального текста танцсимфонии осуществилась на примере Второй части (Адажио) в 1986 г. (к 100-летию Ф. В. Лопухова) под руководством Н. А. Долгушина в Театре Консерватории.
[2] Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 95.

кальных тем здесь почти не отражены»[1]. К левой части исследовательница относит «записи хореографии, осуществленной французскими терминами и много лет спустя понятой даже самим Лопуховым лишь приблизительно»[2]. Разбирая рукопись танцсимфонии, Добровольская описывает только узловые точки, дающие представление о связи танца и музыки и использованных Лопуховым приемах и движениях. Периодически ссылаясь на партитуру, она говорит и об отсутствующих эпизодах. К примеру, образ «умелого полета птицы» не был зафиксирован. Один раз она цитирует Лопухова, комментирующего движения питекантропов: «Подкинуть левую ногу вбок на круазе направо и перескочить через нее правой ногой», «правые ноги поднимаются, якобы играя…»[3] Соколов-Каминский, также опиравшийся на запись в тетради, посчитал возможным все-таки предпринять попытку реконструировать спектакль[4].

Лопухову-младшему предстояло полностью восстановить танцсимфонию с мельчайшими деталями. По его словам, наиболее подробно хореографом расписана Первая часть Танцсимфонии, что дало ему возможность “угадать” стиль и авторский почерк постановки. Дальнейший процесс реконструкции проходил не так гладко, о чем он упоминает не без сожаления: «Работа над Второй частью во многом опиралась на долгушинский опыт 1986 года. Пришлось провести ей “капитальный ремонт” и додумать “недодуманное” тогда. В первую очередь это касается рук танцовщиков и технической оснащенности комбинаций девушек-солисток. Со следующими частями было сложней. Расписаны они были не так подробно и в них встречались “белые пятна”. Препарасьон-подготовки к позо-положениям и движениям, а также

[1] Там же.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 105.
[4] Соколов А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца. С. 106.

связки межу ними пришлось досочинять»[1]. Кроме того, как признается возобновитель, «оставалась невыясненной география исполняемых движений, а также ракурсы танцовщиков»[2].

Сцена из танцсимфонии «Величие мироздания».
Эрмитажный театр. 17 марта 2023. Фотограф В. Барановский

Кропотливая работа Лопухова-младшего над восстановлением «Величия Мироздания» позволяет прикоснуться к наследию мэтра балетного искусства. Анализ хореографии Танцсимфонии Лопухова-старшего выполнен на основании видеозаписи данной реконструкции.

Вступление и первая часть «Жизнь в смерти и смерть в жизни»

Программная танцсимфония «Величие Мироздания» не ограничивалась одним названием, настраивающим на определен-

[1] Лопухов-младший Ф. В. Танцсимфония Федора Васильевича Лопухова: к 100-летию постановки // Балет. 2023. № 1. С. 62.
[2] Там же.

ную тему. Ф. В. Лопухов дал каждой части именование: вступление – «Образование света», первая – «Жизнь в смерти и смерть в жизни», вторая – «Тепловая энергия», третья – «Радость существования», четвертая – «Вечное движение», заключение – группа «Мироздание»[1]. В брошюре к «Величию Мироздания» (1922) в оглавлении к рисункам эти части расписаны по отдельным эпизодам.

Презентация буклета, посвященного 100-летию танцсимфонии «Величие мироздания». Музей АРБ. 18 марта 2023. Фотограф А. Лушпа

Лопухов обращается к естественным законам мироздания, воплощая их средствами хореографии. Мотив цикличности времени становится определяющим в Первой части под названием «Жизнь в смерти и смерть в жизни». Но началу предшествует вступление, включающее в себя части «Образование света» и «Образование солнца». У Бетховена оно наполнено, по описанию музыковеда А. К. Кенисберг, «тональными блужданиями, неоп-

[1] Программы театров: Академич. Театр оперы и балета (бывш. Мариинский) // Жизнь искусства. 1923. № 9. С. 15.

ределенными гармониями, таинственными отдаленными голосами»[1]. У Лопухова танцовщики, скитаясь во мраке (одна рука закрывает глаза, другая простерта вперед), пытаются найти выход из него. «Вдруг луч света прорезывает тьму, – пишет музыкант П. Беккер о финале вступления. – Облегченно вздохнув, устремляются к нему скрипки. Ослепительно сильный F-dur'ный аккорд всего оркестра предвещает близкое спасение. Чары сброшены»[2].

Экспозиция сонатного аллегро заливается теплом и солнцем – и в Танцсимфонии зарождается жизнь.

Философские вопросы жизни и смерти балетмейстер решает с помощью динамики и статики. В момент, когда танцовщицы ликующе и одухотворенно начинают взлетать в воздух, совершая мелкие pas de chat, танцовщики постепенно переходят в позу эмбриона, погружаясь в небытие. Но на смену жизни неминуемо приходит смерть. Теперь танцовщицы постепенно приклоняются к земле, в то время как «торжествующее звучание оркестра стихает до предельного пианиссимо», а танцовщики вдыхают жизнь – «все более крепнут раскаты главной темы, которая и начинает репризу в блеске tutti»[3].

Сама тема жизни представлена в стремительном развитии. В женской части Лопухов организует хореографический материал тематически, как у Бетховена, благодаря чему в разработке сонатного аллегро обогащаются первоначальные комбинации: вскоки в arabesque разбавляются поворотом en tournant, появляются двойные скачки в attitude вперед, a saut de basque входит в сочетание с перекидными jeté entrelacé. Главным приемом становится контрапункт: внутренний и внешний круги противопоставляются друг другу различным хореографическим материалом. Нарастает динамика действия – жизнь находится в зените.

---

[1] 111 симфоний: справочник-путеводитель. СПб.: КультИнформПресс, 2000. С. 92.
[2] Соколов А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца. С. 179.
[3] 111 симфоний: справочник-путеводитель. С. 93.

Мужская часть начинается с репризы экспозиции. Однако знакомые pas de chat, не успев начаться, тут же сменяются другими элементами. Балетмейстер варьирует хореографическую партию танцовщиков в соответствии с музыкой, уплотняя исходный текст, меняя ракурсы и добавляя большие прыжки: grand assemblé, sissonne в 1 arabesque, прыжки с согнутыми коленями. Хореографический мотив вступления возникает вновь, когда он, как сигнальный маяк, напоминает о себе в музыке, в женской и мужской частях.

В рисунках танца преобладает круг – символ цикличности и преемственности, что отлично сопрягается с содержанием этой части. Ее открытый финал – танцовщицы вновь встают, а танцовщики ложатся – позволяет почувствовать зарождение новой жизни и осознать бесконечность бытия. Лопухов в «Путях балетмейстера» заключает: «Жизнь в смерти – это образование новой жизни через смерть и через многие смерти образование многих жизней»[1].

Вторая часть «Тепловая энергия»

Вторая часть «Тепловая энергия», по брошюре, заключает в себе «активно-пульсирующее мужское начало» и «пассивное развитие женского начала». Адажио в сонатной форме позволяет выразить эти противоположные хореографические темы. Главной партии, «напевной, почти вокальной по складу»[2], принадлежит голос двух танцовщиц. В хореографическом тексте восьми танцовщиков прослеживается, наоборот, побочная партия, в которой «непрерывно ритмическая пульсация <…> придает музыке особую энергию»[3].

[1] Лопухов, Ф. В. Пути балетмейстера. С. 53.
[2] 111 симфоний: справочник-путеводитель. С. 93.
[3] Там же.

Лопухов разрабатывает каждую хореографическую тему в соответствии с музыкальным характером. В мужской части определяющим приемом становится basso ostinato: непрерывные переступания, в дальнейшем разработанные до прыжка – sissonne в arabesque с отходом назад, указывают на стойкость, непоколебимость, уравновешенность мужского начала. Также мотив воздуха – мужской стихии – неоднократно появляется в рисунках танца, когда танцовщики выстраиваются в полукруг, словно образуя небосвод. Земля, напротив, ассоциируется с женским началом. Лопухов задает этот мотив с первого движения танцовщиц, исполняющих grand plié[1]. В «Путях балетмейстера» он размышляет об этом элементе, ссылаясь на А. Л. Волынского, по мнению которого «полное приседание вниз с последующим затем выниманием ноги в бок напоминают ему произрастание природы, вызванное весенним солнцем»[2]. Сам образ женского словно навеян воспоминаниями о нежной и утонченной фее Сирени из «Спящей Красавицы». «Мне казалось, что заключительная в сюите вариация должна основываться на прыжках, которые создавали бы образ цветения природы и одновременно ее умиротворения. Соответственно я использовал в вариации и руки танцующей»[3], – именно так, по словам Лопухова, предстает фея Сирени в его возобновленном балете М. И. Петипа (1922). С этой вариацией перекликаются и переливающиеся, витиеватые port de bras танцовщиц второй части танцсимфонии, и их мелкое pas suivi en tournant, и кантиленные и размеренные подъемы ног в разных ракурсах, и всевозможные туры в больших позах. В реконструкции даже появляется момент, напоминающий третью часть вариации

[1] Лопухов, по его воспоминаниям, заимствовал grand plié у М. И. Петипа из его ранней работы [Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. С. 58, 59].
[2] Цит. по: Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. С. 51.
[3] Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 227.

феи Сирени: неточно повторяется комбинация – sissonne fermée, préparation к туру из V позиции и сам тур.

Лопухов не ставил себе задачу параллельно проводить мужскую и женскую линии, наоборот, он стремился к их «внутреннему равновесию»[1]. В движениях танцовщиц на протяжении всей части также прослеживались остинатные мотивы танцовщиков. А танцовщики постепенно перенимали у танцовщиц туры, плавные relevé lent, в финале практически полностью подчинившись им и исполнив не характерное для них женское grand plié.

Объединяющим движением, не встречающимся ни в одной теме, является круговое движение ногой по полу и на воздухе. По мнению Добровольской, «rond de jambe par terre счастливо сочетал в себе элементы обеих тем: партерность – тему танцовщиков, очерчиваемый круг – тему танцовщиц; в следующем эпизоде, когда тот же rond de jambe исполнялся на высоте 90°, в нем уже преобладал характер второй темы – фактически смена developpé вперед, в сторону и назад»[2]. Взаимодействие двух хореографических тем происходило в моменты поддержек, возвышающих танцовщиц, и стремительных «обводок», в которых танцовщицы беспрестанно меняли позу при виде нового партнера. Последнее было выполнено, как отмечает Добровольская, в традиции адажио Авроры с четырьмя кавалерами из «Спящей Красавицы».

Адажио представляет собой непрерывно льющиеся движения. Они, по описанию Лопухова, «образовываются медленно и как бы бархатными щупальцами все более и более захватывают внимание. Они не обжигают как огонь. Тепло идет могуче, верно и ровно»[3].

[1] Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. С. 51.
[2] Там же. С. 103.
[3] Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. С. 50–52.

Третья часть «Радость существования»

Одной из главных тем в творчестве Лопухова была тема природы и человека, о чем неоднократно упоминает в своей монографии о балетмейстере Добровольская[1]. Наиболее полно тема раскрылась в третьей – в «Радости существования». Эта часть неразрывно связана с предыдущими, поскольку, как говорит постановщик, «без тепла, движения, смерти и жизни немыслима радость существования»[2].

Лопухов находит в симфонии Бетховена «много так называемых “сельских”, созерцательных моментов»[3], особенно проявившихся в третьей части. Беккер отмечает, что музыка здесь отличается «внезапной сменой контрастов, оживленностью и повышенной интенсивностью переживаний»[4]. Пятичастная композиция содержит две полярные темы, построенные «на сопоставлении фортиссимо – пиано, tutti – отдельных групп инструментов»[5]. Контраст сменяется дважды. Разнообразные по характеру музыкальные темы позволяют хореографически создать отличные друг от друга образы. Это в свою очередь помогает воплотить замысел Лопухова о том, что «радость существования свойственна не только человеку, но и всему живущему»[6]. В шутливом скерцо питекантропы, бабочки (первая тема) гармонично переплетаются с косарями, птичками, женщинами (вторая тема). Для иллюстрации их пляски, полета, игры балетмейстер умело использует разнообразный лексический материал. Питекантропы решены гротескным танцем, косари – демихарактерным, а в классическом танце (grand jeté pas de chat[7], pas

[1] Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 106.
[2] Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. С. 52.
[3] Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 244.
[4] Цит. по: Соколов А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца. С. 186.
[5] 111 симфоний: справочник-путеводитель. С. 93.
[6] Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. С. 52.
[7] Лопухов позже использовал grand jeté pas de chat для «колючего» образа Ледяной девы в одноименном балета (1927) [Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. С. 250].

de chat, sissonne, tour piqués, grand jeté en tournant) представлены бабочки, птички, женщины. Первоначально в различных музыкальных фразах Лопухов чаще всего экспонирует только одну пару героев. Дальше он оставляет хореографическую тему неизменной, увеличивая число пар или варьируя состав участников, в исключительных случаях только меняя текст. Использованное «хореографическое crescendo»[1] позволяет продемонстрировать нарастающее ликование всего живого. Таким способом Лопухов-теоретик показывает, что тема может развиваться не только качественно, изменяя лейтдвижения, но и количественно, добавляя исполнителей. В финальной коде под названием «Объединение всего существующего через радость существования» собираются все участники и кружатся, вихрем разнося восторженное настроение, предваряя торжество мироздания.

Четвертая часть «Вечное движение» и заключение

Четвертая часть «Вечное движение» соотносится по своему настроению с большими кодами балетов XIX века, отличающимися «ликующим вакхическим началом»[2]. По выражению Лопухова, в завершающей части «ни одна поза не может быть хотя бы относительно закончена в смысле остановки»[3]. «Статики тут тоже нет ни на мгновение»[4], – утверждает балетмейстер. Танцовщики, находясь практически всегда в состоянии полета или неутомимо вращаясь, создают ощущение неуловимости непрестанно изменяющейся жизни. Композиция, которая строится на постоянном уходе всех участников и их обратном постепенном возвращении на сцену, только усиливает эффект эфемер-

[1] Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 108.
[2] Там же. С. 107.
[3] Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. С. 51.
[4] Там же.

ности. Быстрая смена рисунков также демонстрирует неостановимое движение мироздания.

В геометрии танца основным рисунком здесь становится диагональ. Выстраивая восходящие линии, балетмейстер будто прокладывает путь на Олимп, который покоряют в стремительном движении танцовщики. Уже с первых pas все восемнадцать исполнителей, заполняющие парами линию от одного угла до другого, начинают хореографическую тему, состоящую из мелких трепетных покачиваний с одной ноги на другую, changement de pied, sissonne в arabesque, скачков в attitude вперед. Тема складывается в стройную комбинацию из главных движений Первой части. Также можно различить и движения других частей – например, воздушная поддержка с согнутыми развернутыми коленями напоминает абрис grand plié из второй части. A grand jeté en tournant по кругу, исполнявшееся одной танцовщицей-птицей из идиллической картины Третьей части, в финале носит всеобщий характер. Благодаря сквозному тематизму, Лопухову удается раскрыть собственное представление о величии мироздания, вмещающее в себя, по выражению Добровольской, «цикличность жизни, две формы энергии, предназначенные природой для продолжения жизни, человека и природу, гармонию»[1].

Лопухов радостно и восторженно завершает «Величие Мироздания»: беспрерывно несущееся вихревое allegro подводит танцсимфонию к «космогоническому» финалу – к закруживающейся в спираль и устремленной вверх композиции пар. По задумке хореографа, сцена сначала должна уйти во тьму, то есть он видел здесь полную вырубку света, а затем вновь осветиться – уже с новой фигурой в центре – символом бесконечно развивающейся жизни[2]. Однако в своей реконструкции Лопухов-младший,

[1] Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. С. 108.
[2] Там же.

по его словам, «позволил себе “вольность” дотанцевать этот фрагмент»[1], открыв для зрителей тайну построения спирали. Она «выглядела как аккорд, взымавший перед относительным успокоением в общем порыве музыкальной темы»[2], – говорит Красовская.

Программа танцсимфонии «Величие Мироздания» не противоречила музыкальному содержанию, в ней так же, как и в симфонии Бетховена, отразилось отмеченное музыковедом Шавердяном «нарастание счастливого и полнокровного чувства, радостного ощущения жизни»[3].

Великие заслуги Ф. В. Лопухова несправедливо были забыты. Хореографическое наследие мэтра на сегодняшний день составляет лишь малую долю того, что он воплотил на сцене за шестьдесят лет. Не сохранилась и танцсимфония «Величие Мироздания», претерпевшая ряд трудностей и в результате показанная всего один-единственный раз. С одной стороны, приверженцы академизма во главе с Волынским не усмотрели прогрессивности в идеи симфонизировать танец, так и не поняв ее сути, с другой – идеологи советской власти, видевшие ценность искусства в правдивом, историко-конкретном отображении действительности, отрицали бессюжетные формы. Все обстоятельства складывались против успешного представления новаторского произведения. Однако нельзя утверждать, что танцсимфония претерпела полную неудачу. Нашлись и те, кто приветствовал новый жанр в балете.

Прикоснуться к первой танцевальной симфонии «Величие Мироздания» и наглядно проследить ход мыслей балетмейстера позволила реконструкция 2003 года, осуществленная Лопухо-

[1] Лопухов-младший Ф. В. Танцсимфония Федора Васильевича Лопухова: к 100-летию постановки. С. 62.
[2] Красовская В. М. Статьи о балете. С. 191.
[3] Шавердян А. И. Симфонии Бетховена: путеводитель. М.: Моск. гос. филармония, 1936. С. 46.

вым-младшим в театре Консерватории. Зрителю, уже давно знакомому с бессюжетными балетами Баланчина, Мясина, Лифаря, Бельского, Бежара, Ноймайера или Килиана, были привычны найденные Лопуховым хореографические приемы, не вызывавшие протеста, как у критиков начала XX века. Основная причина негодования – разрыв хореографии с Четвертой симфонией Бетховена – кажется сейчас удивительной: настолько музыкально была восстановлена танцсимфония. Хореография следовала музыке, не противореча ей, но при этом и не дублируя ее буквально. Каждое движение было с точностью выверено и согласовано с колоритностью инструментовки, музыкальными оттенками, тональностью, звуковыми подъемами и спадами. А главное – танец мыслился в симфоническом развитии: хореографические темы разрабатывались в соответствии с музыкальными и содержали в себе идею, проводимую балетмейстером через все произведение.

Отличным подспорьем для начинающих балетмейстеров в развитии симфонического мышления может выступить реконструкция танцсимфонии. Результаты ее анализа показывают, как изобретательно Лопухов варьировал текст различными способами и как воплощал только средствами хореографии свой грандиозный замысел о величии мироздания, считаемый в полной мере реализованным удачно. Таким способом подтверждается торжество танца – главного выразительного средства, способного передать самые отвлеченные темы.

Екатерина Торгунакова
Бакалавриат. I курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог С. В. Лалетин, преподаватель кафедры балетоведения

ТАНЦСИМФОНИЯ «ВЕЛИЧИЯ МИРОЗДАНИЯ» И «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ»: ВОЗВРАЩЕНИЕ ШЕДЕВРОВ

17 марта 2023 года в Эрмитажном театре состоялся концерт «В честь Федора Лопухова», посвященный 100-летию со дня премьеры программной танцсимфонии «Величие мироздания». В первом отделении, посвященном хореографическим находкам балетмейстера, воспитанники Академии русского балета им. А. Я. Вагановой представили Первую часть танцсимфонии, миниатюры на музыку из цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки», номера и вариации в постановке Лопухова. Над восстановлением хореографии работали педагоги Академии совместно с наследником балетмейстера – Федором Лопуховым-младшим.

Федор Васильевич Лопухов был вдохновлен идеей «чистого танца». Для своего эксперимента он выбрал Четвертую симфонию Бетховена. Объясняя особенности нового жанра, балетмейстер говорил, что его существование допустимо так же, как и непрограммная музыка: «Бессюжетная не означает бессодержательная!» – писал балетмейстер[1]. Созданием «Величия мироздания» балетмейстер хотел приобщить любителей танца к симфонической музыке, показав, что движением можно выразить не только главную, но и побочную тему, а также другие «музыкальные изощрения».

[1] Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. С. 243.

Воспоминаниями о личном опыте работы с Лопуховым перед началом концерта поделилась декан исполнительского факультета Марина Васильева: «Это была скрупулезная работа: он очень точно показывал и требовал досконального воспроизведения. И главное – обращал внимание на музыкальность, не терпел неточности». Лопухов уделял особое внимание работе с партитурой во время сочинения хореографии, добивался соответствия движений особенностям звучания инструментов.

Премьера «Величия мироздания» состоялась 7 марта 1923 года на сцене петроградского ГАТОБа. К сожалению, эксперимент пришелся не ко времени: зрители его не поняли, в репертуар театра танцсимфония не вошла. Будучи самокритичным, что свойственно истинному художнику, Лопухов спустя много лет писал, что для реализации идеи ему следовало бы озаботиться новым музыкальным материалом, а не адаптировать свою задумку под музыку Бетховена[1].

Значение «Величия мироздания» в развитии балетного театра зрители и критики оценили позже, уже во второй половине XX века, когда хореографический симфонизм окончательно утвердился на сцене. Недооцененная в свое время, идея Лопухова обрела жизнь и воплотилась в творчестве Игоря Бельского, Джорджа Баланчина, Начо Дуато.

В год 100-летия со дня премьеры «Величия мироздания» было особенно важно обратиться к истокам, чтобы оценить новаторские идеи Федора Лопухова современным взглядом. Учащиеся средних классов Академии перенесли зрителя в театр начала XX века, явив на сцене неразрывную связь музыки и хореографии. Несмотря на очевидную сложность задачи, ощущалось, как каждый исполнитель чутко ощущал свое присутствие на сцене, стремился быть частью единого целого, что особенно важно в

[1] Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера. С. 245.

пластическом отражении музыки Бетховена. Для воспитанников Академии участие в воссоздании танцсимфонии – бесценный опыт, который навсегда останется в памяти и, возможно, станет источником для творческих поисков в будущем.

На петербургской сцене впервые были показаны фрагменты одноактного балета Лопухова «Картинки с выставки» на музыку из одноименного цикла М. П. Мусоргского. Некоторые фрагменты этой постановки были созданы хореографом еще в 1924 году, в качестве эксперимента, подобному танцсимфонии. Затем, спустя почти 40 лет, хореография была усложнена, в частности, артистки встали на пальцы. Мировая премьера состоялась в Музыкальном театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко в 1963 году. Лопухов вспоминал: «Спектакль имел успех. “Картинки с выставки” были встречены одобрением публики и благоприятными отзывами прессы. Успех сопутствовал ему и позднее»[1]. Балет состоит из 11 номеров, но в программе концерта в Эрмитаже были представлены лишь «Старый замок», «Сад Тюильри», «Балет невылупившихся птенцов» и «Лиможский рынок». Выбранные фрагменты очень разноплановые, что позволило в полной мере оценить широту хореографического взгляда Федора Лопухова.

В «Старом замке» раскрывается идея романтического столкновения мечты и реальности, невозможности их соединения. С первыми звуками музыки герой медленно отступает перед своим видением, не в силах удержать его в воображении. Мягкими осторожными jeté он обходит сцену по кругу, будто стремясь вернуться туда, где его застало предчувствие чуда, будто в мольбе, простирает руки к небу. Вдруг из ниоткуда появляется прекрасная Дама и становится продолжением души героя, его мыслей и чувств. «Она не приходит реально, а как бы возникает из

[1] Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. С. 147.

песни, ибо она – его мечта. Весь мой танец и сочинен, как мечта», – писал Лопухов о «Старом замке»[1]. Герой не видит Даму, его взгляд проходит сквозь нее, но ее присутствие захватывает и заставляет следовать за собой. В попытках соединиться со своей мечтой, он оказывается бессилен, хотя в дуэте их «голоса» звучат в унисон. Недолгим было видение: чудесный образ Дамы ускользает и оставляет героя наедине с реальностью…

Миниатюра «Сад Тюильри» изображает ссору детей. В этом номере Лопухов демонстрирует точное следование хореографического рисунка за мыслью композитора, что всегда было для балетмейстера решающим в работе над сочинением танца. «В музыке получается как бы некий триптих – игра, ссора, игра. <…> Хореографическое решение этой картинки состояло из трех аналогичных частей»[2], – пояснял Лопухов. Легкие подскоки на пальцах в ритме польки рисуют картину беззаботного детства, когда самое большое огорчение – ссора во дворе. Обидевшаяся девочка переходит на шаг, а подруга продолжает танцевать с мячом, выделывая вращения в attitude, будто показывая свое торжество. Но здесь тревожные музыкальные оттенки наполняются надеждой на примирение: девочка находит новую игрушку – скакалку. Тема игры окончательно возвращается громкими аккордами, которые иллюстрированы прыжками со скакалкой на пальцах. Помирившись и скрепив дружбу синхронным вращением, общим жестом: «Тс-с-с!», героини просят зрителя не рассказывать «множеству детей и нянек»[3] об их небольшой ссоре.

[1] Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. С. 137.
[2] Там же. С. 138.
[3] Там же.

«Балет невылупившихся птенцов».
Эрмитажный театр. 17 марта 2023. Фотограф В. Барановский

«Балет невылупившихся птенцов» показывает, что каким бы неординарным ни было мышление балетмейстера, поставить танцы цыплят в скорлупе невозможно. Сложности в работе над этой картиной сам Лопухов описывал так: «Я отказался от определения “невылупившихся”: чтобы действовать по-балетному, то есть танцевать, птенцы должны быть вылупившимися. Так я и решил весь танец»[1]. Способы разгадки хореографического «ребуса» позволили увидеть еще одну грань таланта балетмейстера. Делая первые шаги, птенцы неуклюже перебирают прямыми ногами и пытаются устоять, что им едва удается. Отведенные назад руки в положении arrondie и резкие кивания головой, изображающие птичьи клевки, дорисовывают пластический образ птенцов. Отрывистые pique по кругу окончательно выводят цыплят из равновесия, и, изобразив руками «возглас», они разъезжаются в шпага-

[1] Там же.

те. Пара «солистов» затевает игру с тщетными попытками взлететь с помощью неразвитых крыльев, в то время как остальные хлопают в ладоши, прыгая вокруг себя на пальцах. Птенцы стараются держаться вместе и в конце концов соединяют руки, что отсылает нас к танцу маленьких лебедей. Они почти научились ходить, их радости нет предела!

В картине «Лиможский рынок» хореографически раскрыт эмоциональный разговор двух француженок. Здесь Лопухов сочетает элементы национального танца и отанцованную пантомиму, сюжет вновь развивается в строгом соответствии с музыкой. Быстрый темп мелодии не оставляет героиням выбора: они сразу приступают к горячему спору, срываясь на мелкие pas de bourrée. Противостояние сопровождается жестами обвинения и погоней друг за другом в непреодолимом желании доказать свою правоту. Конфликт достигает пика на перекидных jeté с поддержкой друг друга. Как писал Лопухов: «Прыжок – отрыв от земли – обостряет спор, придает ему большое остроты и страстности»[1]. «Базарный», дерзкий разговор женщин ярко передан в естественной бытовой пантомиме (затыкание ушей руками, смачный плевок), в то время как в ногах продолжаются настойчивые pas de bourrée в сторону и на месте, в чем будто выражается невозможность примирения. Героини кружатся в неистовом танце, темп которого все ускоряется, в конце концов они сталкиваются и начинается драка. Ошеломленные произошедшим, барышни хоть и садятся за «стол переговоров», но даже не думают прекращать спор.

В исполнении воспитанников Академии сочинения Федора Лопухова заиграли новыми красками. Оказалось, что сегодня и танцсимфония «Величие мироздания» и фрагменты балета «Картинки с выставки» не утратили своей оригинальности и попрежнему являются образцом новаторской хореографической

[1] Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. С. 143.

мысли и подлинной гармонии музыки и танца. «Хотелось бы верить, что на просторах нашей великой многонациональной страны есть танцевальные коллективы и их руководители, кто хотел бы отдать дань великому деятелю отечественного хореографического искусства советского периода, кем по праву является Федор Васильевич Лопухов, и обогатить тем самым свой театральный репертуар», – резюмировал в выступлении на вечере Федор Лопухов-младший.

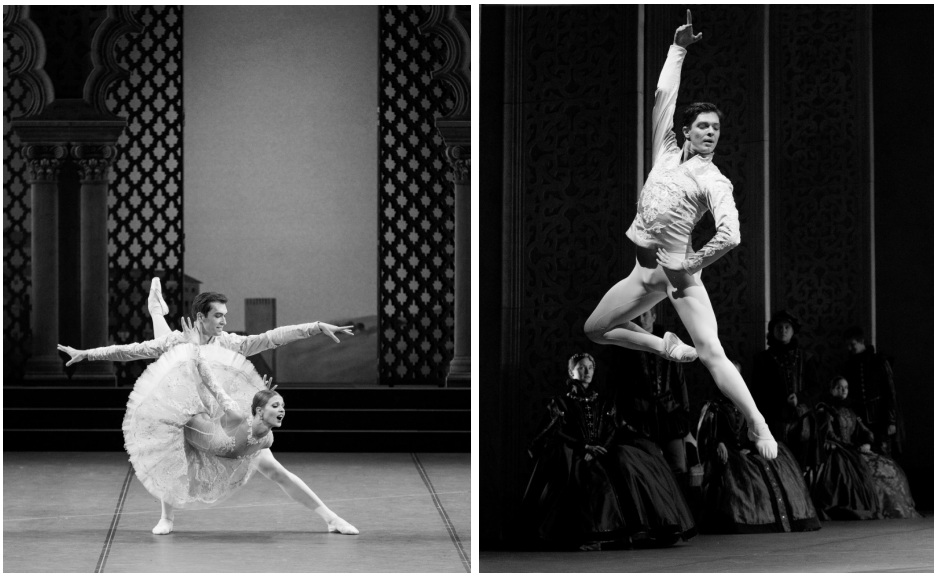
Елизавета Колодина
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ЗАПАХ АПЕЛЬСИНОВ

14 октября 2022 года в Михайловском театре состоялась премьера балета «Идальго из Ла-Манчи» Начо Дуато. Театр объявил, что хореограф создает «собственную версию знаменитого балета»[1], «по-настоящему аутентичный спектакль»[2]. Испанец Дуато обещал передать в балете атмосферу Кастилии. Также утверждалось, что «впервые в истории хореографических интерпретаций знаменитого произведения Дон Кихот превратится из мимического персонажа, лишь формально объединяющего эпизоды балета, в полноправное действующее лицо»[3]. Премьера в многочисленных репортажах характеризуется ни много ни мало как «новое слово в мировом балете»[4], «главная премьера юбилейного сезона»[5], «грандиозное культурное событие в Санкт-

[1] Новый «Дон Кихот» Идальго из Ламанчи // URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/performances/detail/1882745/ (дата обращения 01.11.2022).
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Новое слово в мировом балете // URL: https://mikhailovsky.ru/press/media/reports/novoe_slovo_v_mirovom_balete/ (дата обращения 01.11.2022).
[5] Главная премьера юбилейного сезона // URL: https://mikhailovsky.ru/press/media/reports/glavnaya_premera_yubileynogo_sezona/ (дата обращения 01.11.2022).

Петербурге»[1], как «реальная Испания, а не карикатурное представление о ней»[2]. Так ли это на самом деле?



Сцены из балета «Идальго из Ла-Манчи»

Для того, чтобы разобраться в спектакле Н. Дуато, вспомним его «карикатурного» предшественника. Впервые балет «Дон Кихот» Л. Минкуса был поставлен М. Петипа в 1869 году на сцене московского Большого театра. В спектакле преобладал характерный танец, а чисто классический танец исполняла только Дульсинея. Перенося спектакль в Петербург и приспосабливаясь к вкусам столичной публики, балетмейстер украсил балет классическим танцем. В 1900 году А. А. Горский поставил балет М. Петипа в Москве, и получился настоящий скандал: молодой балетмейстер позволил себе править хореографию мэтра. Например, он присвоил танец с кинжалами из балета М. Петипа «За-

[1] Грандиозное культурное событие в Санкт-Петербурге // URL: https://mikhailovsky.ru/press/media/reports/grandioznoe_kulturnoe_sobytie_v_sankt_peterburge/ (дата обращения 01.11.2022).
[2] Новое слово в мировом балете // URL: https://mikhailovsky.ru/press/media/reports/novoe_slovo_v_mirovom_balete/ (дата обращения 01.11.2022).

райя, или Мавританка в Испании». Точно неизвестно, что А. А. Горский изменил в своей редакции и что привнес, поэтому балет «Дон Кихот» считают спектаклем М. Петипа – А. А. Горского.

Н. Дуато в своей постановке заимствует многое из этого балета, начиная с музыки Л. Минкуса и либретто и заканчивая последовательностью танцевальных номеров и хореографическим текстом. Например, в первой части первого акта почти доподлинно воспроизведены танец с кинжалами (у М. Петипа – А. А. Горского кинжалы воткнуты в сцену по диагонали слева направо, у Н. Дуато – справа налево), качание Санчо Пансы на покрывале; танец цветочниц, Китерии, Каманчо и Басилио (разбиты на две тройки, вместо трех двоек), вариация Цветочниц в конце первой картины первого акта и следующий за ней дуэт Китерии и Басилио; во втором акте заимствованием является танец дриад, вариация Амура; в третьем – па де де жениха и невесты и т. д. При этом хореографом на афише балета указан один Н. Дуато, имена М. Петипа и А. А. Горского, которых он так очевидно и много цитирует, отсутствуют. Из оригинальной хореографии самого Н. Дуато наслаждение доставляют танцы тореадоров в первом акте; удачны массовые танцы в кабачке.

Стремясь передать дух Испании, хореограф «озвучивает» кордебалет, который поддерживает танец солистов бравурными выкриками. Сделаны оригинальные звуковые акценты: появление Камачо предваряет стук в дверь, в дуэте Басилио и Китерии с бубном верхняя поддержка сопровождается барабанной дробью, а в третьем акте оркестр замолкает, дожидаясь, пока Дон Кихот направляется к своему почетному месту. Создается впечатление, что подобными решениями, выходящими за рамки балетного искусства, хореограф компенсирует то, что должен был выразить в танце.

Заимствуя многое, Н. Дуато многое упускает – нарушается целостность спектакля. Во-первых, хореограф лишает действие мотивировки, а в некоторых местах логики. К примеру, появление Камачо зрителю не объясняется, его намерения непонятны, а в конце первой картины первого акта он зачем-то пробегает на заднем плане. Сцена фальшивой смерти Басилио дана скомкано и интересна скорее как поразительная неожиданность, чем как хитроумный план жениха; откуда-то в кабаке появляется священник, который венчает влюбленных, отец Китерии при этом присутствует, но не принимает участия в действии (хотя цель этой мизансцены – получить отцовское благословение, на этом строится конфликт любовной линии). После первой картины первого акта куда-то пропадает Санчо Панса, и в конце балета Дон Кихот покидает сцену в одиночестве. Неприязнь Дон Кихота к цыганам выглядит не как романтическая борьба против злых колдунов, а как прозаичное помешательство – в беспамятстве идальго ввязывается в драку. Ему видятся чудовища, они превращают Санчо Пансу в Амура, одетого в зелено-голубое трико и поэтому очень похожего на лягушку, отчего следующее за этим прекрасное видение походит на бред умалишенного. Завершается балет праздничным свадебным актом, который, судя по декорациям, разворачивается в мавританском дворце; Дон Кихот как хозяин царственно восседает на возвышении, что никак не согласуется с его положением. Эти решения забавны, но сильно портят и запутывают действие.

Во-вторых, делая ставку на зрелищность и эпатаж, хореограф не разрабатывает характеры главных героев. Сравнивая балет Н. Дуато с его классической версией, можно заметить, что у М. Петипа – А. А. Горского гротесковые характеры Санчо Пансы и Дон Кихота выпуклы. В них ярко выражаются хитрость, прожорливость, добродушие слуги и душевная чуткость, отвага и

безрассудство идальго. У Н. Дуато образы этих героев блеклы и стерты, так что при первом выходе Санчо Пансы его едва можно отличить от толпы подтрунивающих над ним горожан. Дон Кихот Н. Дуато – скорее тип, не имеющий действенного характера. Ему не хватает психологизма, глубины.

Кажется неоправданным утверждение, что Дон Кихот превратился из «мимического персонажа в полноправное действующее лицо»[1]. Дело в том, что Дон Кихот был не менее полноправным и не менее действенным в спектакле М. Петипа – А. А. Горского. К тому же, Н. Дуато не добавил своему герою танцев, чтобы считать его партию не мимической, а танцевальной. Из-за нелогичности действия и неразвитости характера Дон Кихота балет воспринимается как история влюбленных, но не благородного идальго. Для сравнения, в классическом балете судьба Дон Кихота начинается в прологе, где дается его характеристика, заканчивается балет сценой Дон Кихота и Санчо Пансы, отправляющихся навстречу новым приключениям. Тщательно прорабатывается характер героя, благодаря чему рождается живой индивидуальный образ. Это побуждает зрителя видеть происходящее глазами идальго, воспринимать балет прежде всего как историю этого героя. Не уделив экспозиции Дон Кихота сценического времени, не сочинив ему развернутого танцевального монолога, Н. Дуато отодвигает его на второй план. Действие, таким образом, распадается на середине, и второй и третий акты кажутся лишними.

На мой взгляд, бесспорным достоинством спектакля является сценическое оформление, выполненное Джаффаром Чалаби. В первой сцене первого акта – это живописно-объемная декорация песочного цвета, изображающая кастилийские дома на воздуш-

[1] Новый «Дон Кихот» Идальго из Ламанчи // URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/performances/detail/1882745/ (дата обращения 01.11.2022).

ном бледно-голубом фоне. Очевидно, что художник вдохновлялся видами испанского города. По цветовой гамме эта декорация перекликается с декорацией третьего акта, которая представляет собой интерьер мавританского дворца: на каменных стенах виден характерный орнамент, а три стрельчатые арки закрыты узорчатыми деревянными створками, своды арок подпирают парные колонны коринфского ордера – художник переносит действие в Альгамбру. Контрастом к этим декорациям выглядит оформление второго акта. Цыганские танцы даны на таинственном фоне, напоминающем грозовое небо или густой сумеречный туман. По обеим сторонам от центра у самого задника лежат два расшитых восточных ковра, освещенные желтым светом фонарей, с расположившимися на них статичными цыганками и стоящими цыганами. Ковры находятся на возвышении, из-за чего кажутся парящими и напоминают сказочные ковры-самолеты. Эффектны спускающиеся крылья мельниц – символ сумасшествия Дон Кихота. Потусторонняя картина «Сон» разворачивается на фоне того же задника, полностью закрытого свисающими сухими ветками, сквозь которые пробивается белый свет скрытой туманом луны. Особое теплое впечатление производит сцена в кабачке, похожем на винный погреб, с пузатыми деревянными бочками, аккуратно сложенными на заднике в больших арках. Гармонично подобранная цветовая гамма и лаконизм декорации, сочетающиеся с цветами костюмов, действуют успокаивающе и создают идеальную среду для танца.

Великолепные костюмы, созданные Ангелиной Атлагич, являются настоящим украшением балета. Они отличаются бережным вниманием к деталям, нежным сочетанием приглушенных цветов в облике кордебалета и яркими акцентами в костюмах солистов: гранатовый и янтарный в платье Китерии рядом с мятными костюмами тореадоров и их плащами цвета фуксии, соче-

тание бледно-василькового и нежно лимонного цвета в костюме цветочниц, зеленовато-белые костюмы дриад и множество других прелестных цветовых комбинаций. Однако костюмы А. Атлагич имеют один недостаток: они хороши сами по себе, но не решают проблемы сценического действия – за исключением костюмов Китерии и Дон Кихота они не позволяют легко различать героев, что является важным для балетного спектакля.

Новый спектакль «Идальго из Ла-Манчи» Н. Дуато представляет собой увлекательное зрелище. Балет, поставленный на прекрасную музыку Л. Минкуса с опорой на опыт М. Петипа и А. А. Горского, замечательными костюмами А. Атлагич и сценическим оформлением Д. Чалаби, не может быть иным. Тем не менее, он является скорее не оригинальной постановкой, а измененной классической версией. Примечательно, что в описании балета на сайте Михайловского театра есть определение «собственный», но отсутствует определение «оригинальный». Замысел балета родился, когда Н. Дуато заявил, что спектакль М. Петипа – А. А. Горского является «карикатурным» и решил показать зрителям настоящую Испанию. Возникает справедливый вопрос: зачем хореограф поставил уже существующий балет, когда его целью было создать аутентичный испанский спектакль, то есть нечто новое, не похожее на его классического предшественника? Этому может быть два объяснения: либо попытка Н. Дуато завершилась неудачей, либо хореограф признает, что балет М. Петипа – А. А. Горского является аутентичным испанским балетом.

Алиса Феоктистова
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ЛЕСТНИЦА, ИЛИ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ОТ «ИДАЛЬГО ИЗ ЛА-МАНЧИ»

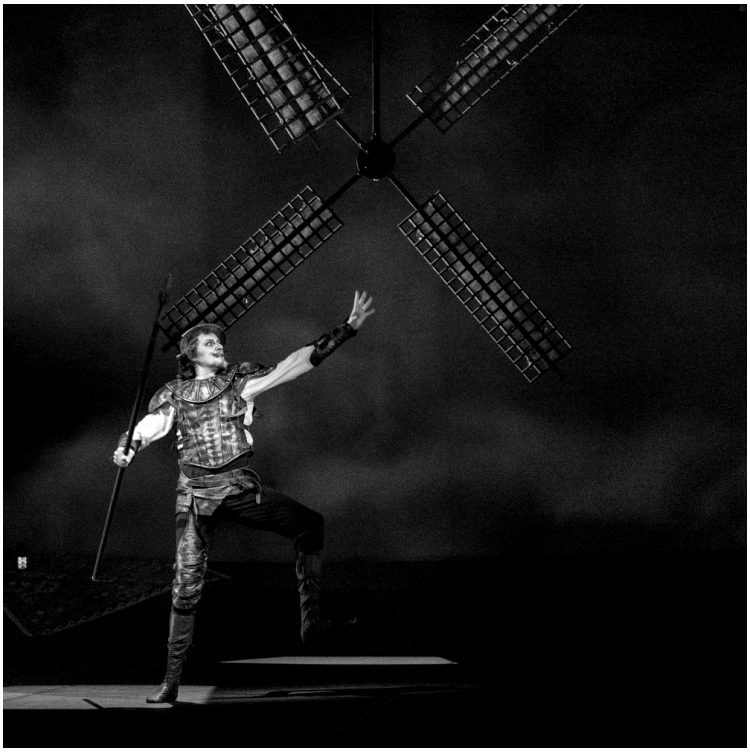
Балет Начо Дуато «Идальго из Ла-Манчи»[1] в Михайловском театре был громко освещен во всевозможных СМИ на разных каналах. Обещания яркой Испании, нового прочтения классического спектакля (к слову, в пресс-релизах указывалось, что на сцене развернется история, где Дон Кихот станет главным действующим лицом), уникального видения романа Сервантеса подготовили и заинтриговали зрителя. Предвкушение премьеры, которая состоялась 14 октября 2022 года, накалило ожидание до высокого уровня, но что вышло в итоге?

После просмотра генеральной репетиции «Идальго из Ла-Манчи» сложилось впечатление, что это был спуск по эмоциональной лестнице: от восторга в первом акте через смятение от второго к недоумению и потере интереса в третьем. Балет Начо Дуато стал калькой с оригинального классического спектакля «Дон Кихот» Петипа – Горского во всех отношениях: хореография претерпела изменения лишь в некоторых деталях, музыка Л. Минкуса сохранилась. Подробно останавливаться на самой рассказанной истории не стоит: она осталась та же, что и в оригинальном либретто. Приобретений в ней нет, только потери.

[1] Хореография и постановка: Начо Дуато. Художник-постановщик: Джаффар Чалаби. Художник по костюмам: Ангелина Атлагич. Художник по свету: Брэд Филдс. Музыкальный руководитель постановки: Павел Сорокин.

Первый акт был самым пестрым в спектакле. Хотя в сценографии использовались мягкие натуральные цвета, все-таки здесь ощущалось призрачное настроение праздника. Но постепенно темные, серые и коричневые цвета превратили артистов кордебалета (причем, технически безукоризненных) в безликую массу. Появившийся Санчо Панса растворился тут же: он исчез в толпе, и отличить его от других юношей было практически невозможно. Цветовая гамма сохранялась на протяжении всего спектакля. Но на пользу ли это? Несмотря на указания постановщика, что такова истинная Кастилия, не стоит забывать, что в театре есть место театральной условности. На первых порах приглушенная палитра спектакля была мне близкой: роман Сервантеса визуально ассоциировался у меня с песочными, пыльными цветами. Но это было бы уместно в драматическом театре. Задача же художника в классическом балете – вовлечь зрителя в действие и погрузить в атмосферу, запоминающуюся своими красками. Серые и коричневые тона очень мало способствуют решению подобной задачи. Они не соотносятся со спецификой классического балета и уж тем более с хореографией Петипа – Горского (поскольку нововведений Начо Дуато в новом «Дон Кихоте» практически нет). А взаимодействие танца и сценографии формирует лицо спектакля. Если оно серое, то и впечатление от него меркнет.

Четкая техника артистов притягивала внимание и вовлекала в ход действия, за что стоит отдать им должное. Ярким акцентом стало появление Тореадора, вспыхнувшее искрой. Его характер оказался порывистым и страстным, отчего он, по итогу, более запомнился, нежели Дон Кихот, Санчо Панса или Базиль.



Сцена из балета «Идальго из Ла-Манчи»

Сложилось впечатление, что еще в первом акте драматургическое действие завершилось, а далее разобрать происходящее становилось сложнее и сложнее. Хотя Начо Дуато и оставил в основе историю Китри и Базиля (сменив их имена на Китерию и Басилио), хореографию Горского – Петипа и действующих лиц, он сократил оригинальный балет, отчего даже общеизвестные эпизоды стали неузнаваемыми. Самым показательным примером стали метаморфозы, произошедшие с Амуром. Его партию исполнил мужчина в зеленом трико, оказавшийся, как выяснилось, Санчо Пансо, преобразившимся в сознании Дон Кихота. Понять это невозможно, если только не сидеть в первых рядах зала. Тем более, что второй акт погряз в темноте сцены, где единственным свидетельством смены локации стало появление сверху сплетенных веток вместо огромных лопастей мельниц.

Спектакль был не лишен комических эпизодов, вызывающих легкую усмешку. Но это лишь краткие моменты, не создающие общего настроения. И если в первом акте есть ощущение единого целого, то последующие акты рассыпаются на эпизоды, где связь с первого просмотра едва ли прослеживается. История Дон Кихота не ставится в центр, хотя это было одним из обещанных изменений в балете. Он не является ярким персонажем с интересной судьбой, оставаясь лишь тенью оригинального героя. Все действие ничем не связано, в поступках героев нет предпосылок, нет мотивации. Образы Китерии и Басилио Начо Дуато раскрывает через любовную линию, но по отдельности и они не обрисованы как самостоятельные персонажи. Китерия прекрасная девушка. Но все ли на этом строится? Базиль не имеет истории, связанной с его социальным положением, хотя именно на невозможности быть вместе с Китерией, которая выше по статусу, строится конфликт.

Образ цыган стал общей темой обсуждения после просмотра. В спектакле были восточные красавицы, а не цыгане и Испания. Хореография в отдельных моментах вызывала вопросы к эстетическому воплощению, как, например, неуместный вульгарный взмах юбок девушек.

«Идальго из Ла-Манчи» – наглядный пример того, что классический балет не нуждается во вмешательстве: он уже самодостаточен. Попытка поправить его в отдельных эпизодах не сделает лучше, а лишь исказит проверенное десятками лет произведение. Усугубить подобную оценку смогла еще одна деталь – нигде не были указаны настоящие авторы балета. Однако, кажется, это упущение сполна осветит балетная критика, отдав должное Петипа и Горскому.

Анна Мамыкина
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

ОБМАНЧИВЫЙ АРОМАТ ИСПАНИИ

13 октября 2022 года на сцене Михайловского театра прошла генеральная репетиция «мировой премьеры», новой версии знаменитого балета «Дон-Кихот», поставленной испанским хореографом Начо Дуато. Главные партии исполнили Анастасия Соболева и Виктор Лебедев.

Авторским и оригинальным данный балет назвать не просто сложно, скорее невозможно, поскольку хореография заимствована у М. Петипа и А. Горского. Новым в спектакле было лишь художественное оформление, над которым работали художник по костюмам Ангелина Атлагич и художник-постановщик Джаффар Чалаби. Впрочем, и тут возникает множество вопросов. Описание готовящегося спектакля в социальных сетях было многообещающим: «сочные ароматы, плавность жеста и резкость слова», «далекая и загадочная Испанию», «яркий мир Ла-Манчи». Создавалось впечатление крайне оригинального, самобытного спектакля с новым сюжетом, поскольку роман «Дон Кихот» как литературный источник довольно богат любовными сюжетами. Однако здесь мы увидели привычную для зрительского глаза историю Китри и Базиля.

Общее впечатление от спектакля весьма удручающее. Каждая картина выглядит обрывочно и, кажется, не имеет смысловой завершенности, отчего весь спектакль в целом не смотрится как единое художественное произведение. Хореография, в свою очередь, довольно точно, за некоторыми исключениями, повторяет сочиненную Петипа и Горским. Из небольших изменений можно

отметить имена и названия (Гамаш стал Камачо, Дон-Кихот – Идальго из Ла Манчи). Вероятно, создателям показалось, что именно это делает спектакль «аутентичным».

Взять, например, сцену в кабачке – одну из картин первого акта. Отца Китри совершено не узнать, поскольку по цветовой гамме он сливается с толпой кордебалета в тускло-коричневых костюмах на фоне декораций такого же оттенка. Зритель может недоумевать, откуда возникает Лоренцо, когда Священник благословляет Китри и Базиля, и почему не сам отец благословляет свою дочь?

Особенно эксцентричным, поражающим и озадачивающим зрителя является второй акт. На сцене отрывается туманный сказочный мир Востока с персидскими коврами, не сопоставимый с жаркой и красочной Испанией. На этом фоне исполняется цыганский танец. Девушки вульгарно машут подолами юбок, стоя на коленях на краю сцены они выкладывают из юбок как бы единое полотно, затем ложатся, повернувшись на спину, и некрасиво вертят ногами. Танец прерывается появлением безумного Дон Кихота, машущего копьем и разгоняющего цыган. Его одиночество прерывает Санчо Панса, но рыцарь «в угаре» прогоняет и его. Следующий за этим эпизод – борьба с мельницами, спускающимися сверху в виде подвесных декораций, кажется весьма курьезным. После воинственных попыток Дон-Кихота одолеть мельницы, он сваливается на краю сцены, и перед зрителем разворачивается картина, не поддающаяся какому-либо объяснению… Два выползших существа дьявольского вида начинают тягать и бросать героя в разные стороны, а появившегося Санчо Панса обдают на глазах Дон Кихота белым порошком, который превращает слугу рыцаря в Амура, своим обликом больше похожего на существо лягушачьего происхождения.

Третий акт – празднование свадьбы Китри и Базиля не менее нуждается в объяснениях. Краткое содержание балета, опубликованное на сайте Михайловского театра, трактует финал следую-

щим образом: «Все готово к празднованию свадьбы Китерии и Басилио. Доблестный рыцарь – почетный гость торжества». Свадьба проходит во дворце, о чем свидетельствует вид гостей и убранство зала. Напрашивается вопрос: чей это дворец, выполненный в восточном стиле? Разве он принадлежит Дон Кихоту, который вдруг сменил парадные доспехи доблестного рыцаря на черный испанский костюм герцога? Ко всему прочему добавилась нелепая сцена еще одного благословения брачного союза Китерии и Басилио, только теперь уже Дон Кихотом. Затем «гость торжества» комично восседает будто на троне как хозяин дома. А финальный уход Дон Кихота, означающий, вероятно, выполнение миссии и продолжение пути с интерактивным коне? Доблестный рыцарь, который должен был стать полноценным персонажем, стал образом нелепого безумца, роль которого не ясна из спектакля.

Несмотря на вышесказанное, крайне важно отметить уточненное и высокотехничное исполнение свадебного па-де-де солистами Анастасией Соболевой и Виктором Лебедевым, а также исполнение и технику всего состава, блестяще справляющегося со своей задачей.

Спектакль крайне далек от классического совершенства, на которое смотрят свысока и с пафосом заявляют: «Испания Петипа – не та, я покажу действительно подлинную». Хореограф взял превосходное классическое произведение и поставил спектакль, лишенный композиционной целостности, стержня, отчего все акты и картины распадаются на отдельные составные элементы. Герои стали маловыразительными, порой сливающиеся с фоном блеклой размытой Испании, обещавшей быть сочной и яркой, непременно подлинной и аутентичной.

Федор Пеший
Бакалавриат. II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог С. В. Лалетин, преподаватель кафедры балетоведения

«ДОЧЬ ФАРАОНА» В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ

Мариинский театр представил многострадальную премьеру – балет Мариуса Петипа «Дочь Фараона». Первый большой спектакль на русской сцене принес французу Петипа славу и открыл возможности для дальнейших постановок: благодаря успеху «Дочери Фараона» появились шедевры – и «Лебединое озеро», и «Спящая красавица». Кажется, это единственное, за что можно благодарить этот незатейливый, но пышный раритет. Даже автору «Сильфиды» Августу Бурнонвилю этот балет казался пустым и не относящимся «…ни к настоящему танцу, ни к искусству пластики…»[1]. Однако в Мариинском театре решили, что спустя более полутора века (премьеру хотели приурочить к 160-летию премьеры, но на один год опоздали) зрители достойны увидеть реконструкцию балета русского француза…

Подготовкой реконструкции сначала занимался балетмейстер Алексей Ратманский, затем его место занял итальянский танцовщик, хореограф и реконструктор Тони Канделоро.

Нужно понимать, что балеты полуторавековой давности ставились для танцовщиков своего времени – с другим образованием и опытом, даже другой эстетикой тела. Мелкая техника ног и невысокие поддержки были присущи французскому балету начала XIX века, на котором вырос Петипа. Его собственные искания начнутся позже – в своих первых русских балетах он следовал традициям родной школы. Сейчас эта техника выглядит слишком

[1] Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. СПб.: Планета музыки, 2008. С. 329.

простой: зрителям непонятна сложность непривычных движений, напоминающих походку сломанных механических кукол. Тема балета тоже далека от актуальности: царившая в Европе середины XIX века египтомания сейчас слышится отголосками горящих путевок «все включено» в Шарм-эль-Шейх.

Существенно и другое – балет в принципе невозможно воссоздать. Танцы передаются из ног в ноги, изменяясь из поколения в поколение, а записи танцев по системе В. Степанова не дают полной картины балета, тем более, что сохранились не все танцы и вариации: их приходится ставить, опираясь на общие характерные движения и позы балета той эпохи. К тому же, Канделоро и его таинственный помощник Хуан (который и расшифровывал записи Степанова) мыслят себя хореографами, поэтому с легкостью купируют широкие пантомимные сцены – зрителю ведь было бы скучно двадцать минут следить за рассказом Аспиччии – и изменяют финал: Аспичия и лорд Вильсон-Таор оказываются в пантеоне египетских богов. «Любовь победила!» – скажет европеец. «Все умерли» – ответит египтянин. За всем этим теряется смысл реконструкции, и до зрителей доносится лишь флер эпохи (однако, весьма обаятельный). В итоге получается то же, как если бы Никас Сафронов переписал по фотографии потерянный «Портрет куртизанки» Караваджо…

Если абстрагироваться от контекста, то сам спектакль не вызывает эмоций: его нельзя ругать, но и хвалить не за что. За полтора века он стал смотреться комедийным, что не закладывалось Петипа, но может спасти современного зрителя от скуки. История наркотического трипа английского лорда-путешественника (ну или история жертвенной любви Аспиччии и Таора) мало тронет зрителя, избалованного сюжетами более слезливыми. За умиление отвечают разнообразные зверята (живые и неживые), неизменно встречаемые взрывами аплодисментов. Наиболее удачной

выглядит сцена охоты: в ней есть и симпатичные декорации (и все равно, что в Египте нет таких девственных лесов), и хорошие танцы кордебалета, и вариации. Даже картинные групповые позировки не портят действие, а наоборот, выгодно подчеркивают структуру pas d'action. Хороши и костюмы, в особенности на животных: верблюды выглядят настоящими, лев по-хорошему забавен: неясна необходимость вывести на сцену живую лошадь (Канделоро не объяснил это и на творческой встрече в АРБ, да и на каждый вопрос отвечал, далеко уходя от конкретики). Красивы декорации Нила, богатство оформления и машинерия все так же поражают зрителей, интересен дивертисмент рек.

Если говорить о танцах в целом, то они не радуют разнообразием и выразительностью. Создается впечатление, что Петипа знал только emboîté (или знает Канделоро, хотя это ведь реконструкция Петипа). Но за таким однообразием движений скрывается бедность хореографического языка, не способного танцем передать чувства героев. Можно возразить, что это соответствует балетной старине, однако зачем воссоздавать столь скучные танцы, не привнося ничего прекрасного, пусть даже того, что было создано Петипа позже в других балетах? Простая дансантная музыка Цезаря Пуни, хоть и мила, но лишь дополняет действие, не становясь его частью. И получается, что артистам приходится с истинным пафосом лишь пантомимой рассказывать непритязательную историю.

Нет необходимости отдельно упоминать о профессионализме труппы Мариинского театра. Уверен, все неточности непривычной хореографии останутся на премьерных показах. Вообще, в «Дочери Фараона» задействовано огромное количество артистов: и солистов, и кордебалета, и миманса, и детей. Репетиции проходили с шестью составами, и всех исполнителей можно искренне поздравить с премьерой!

Что остается сказать? Театр доволен, зрители довольны, только критики недовольны. Тони Канделоро пригрозил (иначе не скажешь) реконструкцией «Павильона Армиды». Возможно, как к феллиниевскому герою «Восьми с половиной» Гвидо пришли все его женщины, так к Канделоро однажды придут все хореографы, которых он реконструировал. «Дочь Фараона» же останется милой открыткой, которую, стерев на ней подпись, не жалко передарить.

Екатерина Торгунакова
Бакалавриат. II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог С. В. Лалетин, преподаватель кафедры балетоведения

«ДОЧЬ ФАРАОНА» – ЭНЦИКЛОПЕДИЯ БАЛЕТНОГО ПРОШЛОГО

24 марта 2023 года на сцене Мариинского театра состоялась премьера реконструкции балета М. Петипа «Дочь фараона». Балет был восстановлен по записям Н. Сергеева по системе В. Степанова 1898 года и перенесен на сцену итальянским балетмейстером Т. Канделоро. Впервые же спектакль был поставлен Петипа в 1862 году, и жил на сцене театров Петербурга и Москвы до 1928 года.

Вопрос о необходимости (или отсутствии необходимости) возобновления старинного балета напрашивался сам собой. Будет ли интересен современному зрителю балет XIX века, если техника танца ушла далеко вперед? Балет «Дочь фараона» не был переосмыслен во второй половине XX века, как это было, например, с балетами «Спящая красавица» или «Щелкунчик». В связи с этим для зрителей реконструированная «Дочь» стала совершенно новым для восприятия спектаклем.

Как утверждает Ю. Фатеев в интервью газете «Санкт-Петербургские ведомости», балет «Дочь фараона» восстановлен в таком виде, каким он был в начале XX века[1]. Интересно, что тогда, как и в наше время, возобновление спектакля М. Петипа осуществлялось по записям Н. Сергеева. Об этом способе фиксации хореографии еще в 1913 году размышлял А. Волынский:

[1] URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/v-mariinskom-teatre-rekonstruirovali-doch-faraona-v-postanovke-mariusa-petipa (дата обращения: 17.06.2023).

«…запись Сергеева так сложна сама по себе, что разобраться в ней почти невозможно. Простое движение, арабеск, например, представляется на бумаге чем-то ужасно громоздким…»[1]. Балетный критик подчеркивал, что главным источником для возобновления были воспоминания артистов. Если уже в 1913 году, когда порядок движений восстанавливали артисты, исполнявшие «Дочь фараона» при самом Петипа, А. Волынский утверждал, что такое возобновление нельзя считать достоверным, то в 2023 году ожидать на сцене подлинной хореографии великого балетмейстера не приходится.

Судьба первого многоактного балета М. Петипа была непростой, а отношение к творению балетмейстера критиков и зрителей с каждым годом становилось все более негативным. К. Скальковский уже в 1885 году писал о балете «Дочь фараона» следующее: «Он чрезмерно длинен, три большие мимические сцены его чрезвычайно похожи одна на другую, <…> наконец, музыка балета крайне плоха»[2]. Стоит отметить, что для нынешней реконструкции некоторые мизансцены были купированы, о чем рассказал Т. Канделоро во время творческой встречи, которая состоялась 25 марта в АРБ им. Вагановой. Наблюдается противоречие: балетмейстер, восстанавливая старинный балет, изменил хронометраж. Этому можно найти объяснение: полностью игнорировать ритм жизни XXI века Канделоро не мог.

Новатор хореографического искусства XX века Ф. Лопухов отзывался о балете «Дочь фараона» весьма категорично: «В целом балет-феерия <…> не заслуживал никакого внимания. <…> Музыка этого балета даже не второсортная…»[3]. Обозреватель

[1] Волынский А. Л. Возобновление «Дочери Фараона» // Биржевые ведомости. 1913. Веч. вып. № 13381. С. 6.
[2] Скальковский К. Статьи о балете: 1868-1905. СПб., 2012. С. 209.
[3] Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М., 1972. С. 61.

журнала «Театр и искусство» еще в 1898 году отмечал: «…для современного глаза, насмотревшегося на целые десятки поражающих своим великолепием балетов новой формации, достоинства балета “Дочь фараона” не имеют такого яркого впечатления, какое они производили прежде»[1]. А. Гвоздев, говоря об упадке русского балета в 20-е годы XX века, косвенно обвинял в нём «Дочь фараона», называя спектакль «обветшалым скелетообразным балетом», тормозящим развитие хореографического искусства. Н. Квинтов также отзывался довольно резко: «В репертуаре классического балета нет более нудного и скучного спектакля»[2]. Таким образом, еще в конце XIX–начале XX века «Дочь фараона» была признана безнадежно устаревшей. Но премьерные показы реконструкции в марте 2023 года прошли с грандиозным успехом. Чем он обусловлен, если спустя пятьдесят лет после премьеры в 1862 году спектакль считался пережитком прошлого?

Безусловно, с первых минут подкупает художественное оформление спектакля. Великолепие костюмов, реквизита, роскошь декораций не может не вызывать восторга: подобная сценография отвечает представлениям большинства зрителей о русском классическом балете. «Дочь фараона» в этом смысле стала беспроигрышным вариантом.

Хореографию реконструкции можно оценить с двух сторон. Как дань эпохе М. Петипа танцы в балете «Дочь фараона» выглядят весьма убедительно, поскольку отражают театральную эстетику того периода. Стоит отметить, что она существенно отличалась от канонов, принятых сегодня. Это выражается в положениях рук arrondie, ног в положении cou-de-pied на вращениях, в отсутствии высоких поддержек в дуэтах. Особенности

[1] Н. Ф. «Дочь фараона» // Театр и искусство. 1898. № 43. С. 761.
[2] Квинтов Н. «Дочь фараона» // Жизнь искусства. 1925. № 44. С. 11.

танца – вращения chaînés на полупальцах, обилие мелкой техники при отсутствии высоких прыжков в лучших традициях балерин terre à terre, и крайне неудобное завершение некоторых вариаций – в позу attitude вперед, Продолжительных, но хореографически однообразных женских вариаций в «Дочери фараона», как, впрочем, и в других балетах Петипа, много. Стиль хореографии позапрошлого века выдержан от первого до последнего па, за что стоит отдать должное балетмейстеру Т. Канделоро. Но если смотреть на танцы глазами зрителя XXI века, то они выглядят достаточно примитивно, в чем, кстати, признается и сам автор реконструкции. Едва ли вариации из «Дочери фараона» в хореографии Петипа-Канделоро будут исполняться на конкурсах: они не позволяют продемонстрировать сложную технику исполнения. Таким образом, реконструкцию «Дочери фараона» следует воспринимать только с учетом исторического контекста, в котором создавался спектакль.

Балет переносит зрителя в императорский Мариинский театр, а интерес к истории балета с каждым годом повышается. Если спектакль выходит под именем великого балетмейстера М. Петипа, это безоговорочно принимается как шедевр, даже если в свое время он шедевром не был. Невольно в памяти всплывают отзывы на спектакль в прессе начала XX века. Удивительно, но замечания критиков того времени актуальны и для сегодняшнего спектакля: та же однообразная музыка, тот же наивный сюжет, те же развернутые мизансцены. Но сегодня это воспринимается совсем не как смахивание пыли с антресолей, а как яркое воспоминание о прошлом балета, к которому современный зритель относится уважительно, но снисходительно.

«Дочь фараона» заняла особое место в репертуаре Мариинского театра как энциклопедия, с помощью которой можно за-

глянуть в прошлое русского балета. Это способ естественным образом понять, как мыслили люди XIX века, как видели мир, как воплощали свои идеи, с какой скоростью текло для них время. А также есть шанс хотя бы ненадолго представить себя зрителем, который не перегружен информацией и имеет роскошь неспешно созерцать пышные красоты. Балет «Дочь фараона» увлекает зрителя в неторопливое прошлое русского хореографического искусства.

Алиса Феоктистова
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения

«АД ПУСТ – РЕВОЛЮЦИЯ ЗДЕСЬ»

16 ноября 2022, Мариинский театр.

В Мариинском театре премьера – «Двенадцать»[1] по одноименной поэме Александра Блока на музыку Бориса Тищенко вновь ожили на сцене. Балет поставлен хореографом Александром Сергеевым, создавшим сложную ткань спектакля. Он составлен сразу из нескольких частей, каждая из которых самостоятельна и при этом крепко связана с другими. Помимо чисто хореографического решения здесь есть и музыкальное исполнение стихотворений Цветаевой, и читка поэмы в режиме реального времени с прямой трансляцией крупного плана актрисы на экран.

Но чтобы рассматривать свежий спектакль, сначала обратимся к тернистой истории «Двенадцати» на сцене Мариинского театра.

Первым балет на музыку Тищенко поставил Леонид Якобсон. Премьере (она состоялась 31 декабря 1964 года) предшествовал год скандалов, затянувшихся репетиций, постоянных конфликтов между хореографом и композитором, мучительные изменения сценария и партитуры. Якобсон поставил сложную

[1] Дирижер – Арсений Шупляков
Чтец – Кристина Шапран
Петруха – Филипп Стёпин
Катька – Надежда Батоева
Ванька – Евгений Коновалов
Пара в окне – Мей Нагахиса, Максим Зюзин
Партия меццо-сопрано – Екатерина Сергеева
Партия фортепиано – Анатолий Кузнецов

хореографию с визуальной опорой на иллюстрации Анненкова, нашедших в пластике свое воплощение. Спектакль разворачивался в масштабных декорациях Энара Стенберга, имитирующих бурю и искаженный ею пейзаж. Одним из центральных спорных моментов был финал, в котором на премьере купировали часть с Христом. Это стало ударом для Тищенко, который настойчиво требовал, чтобы Он был! Христос должен быть! И действительно, в музыке отчетливо слышна тема, напряженная и мистическая, где невозможно не представить образ идущих замедленным строем солдат во главе со Христом. Но партийный контроль не мог допустить наличие такого финала, тем более, что само звучание революционного мотива казалось многим неоднозначным. Якобсон показал Двенадцать с тринадцатым Петрухой (аллюзия на тринадцатого апостола) как людей новой реальности, попирающих ногами останки старого мира и готовых преступить любые нормы и устои прошлого (во мнениях о революционном звучании спектакля есть расхождения). По выражению Тищенко, «Уникальность этого спектакля заключалась в том, что шел он три раза, а снят был четыре». Действительно, на сцене Кировского театра он не задержался. После трех показов в Ленинграде и одного гастрольного в Москве «Двенадцать» были исключены из репертуара. Остались архивные записи, фотографии и критика, но в малом количестве, вряд ли достаточном, чтобы иметь полное представление о спектакле. Однако долгое время к «Двенадцати» никто не приступал с таким же размахом. В 1975 году его восстанавливали, но записей не сохранилось. Отец Сергеева принимал участие в реконструкции в Театре им. Якобсона, узнав об этом, хореограф решил создать свою версию «Двенадцати».

И вот, наконец-то в театре можно услышать гениальную музыку Тищенко и увидеть новый балет о людях, пытающихся жить

в мире, который они сами разрушили, а собрать новый еще не способны.

Спектакль Сергеева открывается стихотворениями Цветаевой на музыку Тищенко в сопровождении фортепиано и хореографического дуэта. После идет драматическая часть. Мультижанровость в этой версии расширяет спектр воздействия на зрителя, создавая новый контекст. Подготовленный поэзией Цветаевой, он готов погрузиться во мрак «Двенадцати».

Приближение к залу и зрителям революция начинает издали – из коридора Мариинского-2. Чтец, Кристина Шапран, идет из фойе к сцене, читая поэму. Перед ней – идет оператор, с камеры которого запущена прямая трансляция на экран на сцене. Сначала зрители не видят артистку, их внимание обращено только на изображение, но как только она входит в зал, взгляды начинают бегать от сцены к живому Чтецу и обратно. Черно-белая картинка постепенно становится красной и совершенно темной. Отзвуки революции или других потрясений мы всегда слышим издали, видя только отголоски событий, но постепенно с их приближением понимаем, что это касается каждого. Движение ее неумолимо, оно изменяет действительность бесповоротно. И трансляция уже совпадает с реальностью. Революция в лице Чтеца предстает перед нами, оставляя след в виде длинного красного шлейфа за спиной Чтеца. Манера воспроизведения поэмы ломает автоматизм восприятия ее текста: многим привычна мысль о полифонии, о разнобое в интонациях, постоянных внезапных междометиях в литературном источнике. Но в спектакле «Двенадцать» звучат монотонно, строго, тяжело. Медленное и глубокое «Эх, эх» здесь раздается с оттенком всеобъемлющей усталости, разочарования и тяготы в голосе исполнительницы. Ее тон грозный, но в нем есть и нечто другое: будто в этой жесткости скрывается полная потерянность перед лицом распавшегося мира.

Жить теперь нужно на руинах. Тяжелая доля. У Блока есть строки: «Злоба, грустная злоба кипит в груди… Черная злоба, святая злоба». Это была она.

По завершении поэмы громом раздаются первые ноты музыки Тищенко. На сцене на огромных белых блоках возникают цифры 1 и 2. Перед ними танцует Чтец, который превратился в глас народа. Если у Якобсона каждого персонажа поэмы играл конкретный артист, то здесь они все слились в одно. Пластически Сергеев решает это безукоризненно: сложная хореография на стыке классического и современного танца музыкально разложена до мельчайших деталей. В момент, когда у артистки рука будто оказалась отчуждена и сделала несколько движений, подражая игре на фортепиано, внутри меня что-то встрепенулось. Здесь возникла абсолютная связь с происходящим в спектакле и не разрывалась до самого последнего аккорда.

Танец Чтеца сопровождают периодические выходы толпы в сером. В его лице безликая масса обрела голос. И она безмолвно кричит навстречу статному «революционному шагу» непоколебимых Двенадцати. Их танец мужской во всех смыслах. Он жесткий, чеканный, напористый. Двенадцать исполняют свой чеканный танец в черных плащах, увеличивающих амплитуду движения, такое решение смотрится выигрышно. Тем более, что на фоне стоят белые конструкции как бы из кубов, напоминая панельные здания, и кружит пурга. Их улыбки и мимика пугают скрытой злобой и жестокостью. В их мужественных движениях кроется маниакальное стремление завладеть миром и устроить свой порядок.

Сама тема распада и деконструкции мира в «Двенадцати» была и будет вечно актуальной – уничтожение старого мира, попытка построить новый, а между ними – жизнь на руинах прошлого. В Петербурге есть театр, который ориентирован именно

на сильные социальные высказывания. Недавно одну из постановок репертуара реставрировали, я была на обеих версиях: год назад на первой и месяц назад на премьере второй. Время прошло, но реакция публики сохранилась, все говорят: «Очень актуально». Литературная основа спектакля – «Циники». Ровно, как и в «Двенадцати», в них мы видим отражение: свое личное или обобщенное глобальное. Но уникальными спектакли делает именно взгляд авторов постановки на текст, проживающих его в соответствии с опытом современности и находящих акцентные моменты. Поэтому мы каждый раз удивляемся попаданию в наши болевые точки. Мы вчитываем (а не вычитываем) смыслы, пытаясь найти опору в театре, чтобы почувствовать, что мы не одни пребываем в том разрозненном, потерянном состоянии, в котором нас застигло действие.

После сцены Двенадцати, завораживающей своей смелостью и тем, насколько они заполняют собой пространство, появляется одна Катька (Надежда Батоева). Она через хореографию рассказывает историю и рисует свой образ: зажимает лицо руками, затем прячет их между ног. Она отчаянная и хрупкая. Но из-за белого огромного куба появляются двенадцать проституток. Девушки будто затягивают своим ходом Катьку в свой строй.

Двенадцати проституток, на каждого солдата по одной. Они в черных платьях, под которыми видны красные трико. Их танец напоминает шабаш, явно отсылая к «Весне священной» и ритуальным пляскам. Девушки играют в ладоши, водят хоровод, держась за длинные косы друг друга. Героини статны и сильны. В них есть мистическое, страшное начало. Косы становятся инструментом, дополняющим их движения, отчего танец обретает больше динамичных линий.

Появляются и солдаты, и тут же Ванька. Все разбиваются на пары и начинается механичный четкий танец, пугающий своей

пульсацией. Девушки снимают с мужчин черные пальто, обнажая костюмы, имитирующие тела без кожи. Сами они остаются в таких же трико. Постепенно сцена тотально окрашивается в красный. Возможно, такое решение оказалось чрезмерно активным и давящим, вызывая ассоциации не столько с революцией, сколько с адом. Насыщенное свечение краплака в железных конструкциях позади 12 девушек и солдат, из которых сложна стена, казалось отблесками пламени. Чем-то декорации напоминают фильм «Метрополис» Фрица Ланга, а место действия уже не кабачок, как было у Блока или Якобсона, а город-машина по производству насилия и безумия. Катька и Ванька танцуют в стороне, они тринадцатые здесь. Их дуэт мягче и чувственнее танца остальных.

Мотив ревности Петрухи (Филипп Стёпин) оказался в постановке очень болезненным. Он хочет получить именно Катьку, его не касаются чувства ее или Ваньки (Евгений Коновалов); пусть она вырывается и постоянно убегает, но будет принадлежать ему. Девушка постоянно прячется от Петрухи. Поэтому возникает небольшой эпизод с типичным мотивом узнавания, когда герой ищет среди одинаковых лиц девушек возлюбленную и находит. С одной стороны, такой сюжет часто встречаются в фольклорных произведениях, с другой – в классическом балете. Но поиск искажен, потому что ищет не любимый, и это смотрится уместно. Из-за нескольких слоев прочтения сцена напоминает, что происходящее не столько реально, сколько метафизично. Катька попадает в руки Петрухи, но постоянно хочет вернуться к Ваньке, которого любит. Но ускользнуть невозможно. В объятиях Петрухи она повисает. После всех попыток сбежать, ревнивый солдат убивает девушку.

Одна из самых сильных сцен в спектакле – раскаяние Петрухи. Осознание содеянного разрывает его. Он чувствует кровь на руках, душит себя и пытается стереть с себя вину. Петруха те-

перь сам хочет сбежать, но возвращается, тащит тело за собой, но потом бросает. Любовь мертва, и мертва от его рук. Он пытается танцевать с девушкой, но она бездыханна. В пике отчаяния он поднимает ее на руках вверх, вознося к небу, но смотря в зал. Появляются Двенадцать из-за его спины. Костюмы в этой сцене меняются третий раз – они уже темно-серые с трещинами. Герои распадаются. Они становятся судьями для Петрухи, взявшими на себя роли богов, решивших переустроить мир. Герой прижимает к груди руки, будто удерживая трепещущее сердце и пытаясь ухватить душу Катьки. Ему ничего не остается, как только похоронить девушку, положив в один из кубов. Он споткнулся, но товарищи тут же готовы вернуть его в строй. Солдаты подхватывают Петруху и несут на своих руках. Двенадцать распинают Петруху (то же было в спектакле Якобсона), а после усаживают с собой рядом. У каждого свой куб. Их жесты говорят о многом: например, они будто что-то нарезают и сбрасывают на пол. Они такие же убийцы, как и Петруха. В хореографическом диалоге между ним и всеми остальными, видны характеры каждого: кто-то изворотлив, как змей, кто-то резок и угловат. Но все едины в одном – они смакуют свою жестокость. Двенадцать властны над миром, который разрушен их силами. У них нет рамок действий, нет наказания. Им можно все. Они себе судьи и адвокаты, виновные и присяжные.

После изощренной самопрезентации, Двенадцать садятся уже за длинный стол из белых кубов, занимая позы апостолов с известной фрески Леонардо да Винчи, оставляя место для Христа. Именно в этой части зритель видит куб с Катькой, которая уже без красного костюма, словно обнаженная в одежде телесного цвета. И выходит Чтец! Он здесь становится Христом. Подходя к столу, Он достает Катьку и долго стоит с ней в объятиях, исполненных сострадания. Катька перешла в другую реальность,

она очистилась и переродилась. Но тут же развертывается сцена краха мира. Двенадцать будто попадают под выстрелы, но каждый раз воскресают. Белые кубы поднимаются вверх, словно души убиенных ими, наверняка невинных людей. А позади рушится стена, кубы поочередно выпадают, образуя просветы. Деконструкция в этом эпизоде она доходит до предела. Однако стоит сказать, что в описаниях и интервью о спектакле постоянно фигурирует сравнение сценографических элементов с пикселями, про образ разрушенной стены авторы постановки говорят, что это изображение QR-кода. Я рада, что читала эти тексты после просмотра. Потому что во время спектакля у меня не было наслоения смыслов цифрового контекста, который затем притупил мое впечатление от увиденного. Образ кода и пикселей связан с пандемией, отсылки на которую кажутся уже мало актуальными и не вызывают отклика. Они уже отжили свое и даже кажутся в какой-то степени пошлыми. Без подобной коннотации ощущение распада было сильнее за счет размытой образности. И мне хочется смотреть на сценографию именно с этой точки зрения.

В финале Двенадцать уходят за Христом. Они помещены за красный занавес, видны лишь их тени: огромная тень Христа и небольшие солдат, следующих позади. Но настолько ли нужно заливать всю сцену красным? Это дерзко, но настолько же претенциозно. Красное полотно сделала посыл плоским, отчасти окрасив загадку понятным символом. Как будет смотрелся финал, если бы ткань была белой? Спорный вопрос, но мне хотелось бы представить альтернативны вариант.

Все время меня не покидала мысль: Христос – Чтец. Да еще и женщина. Легко догадаться, что это вызовет много вопросов и недовольств зрителей. Но разве не именно такой будоражащий эффект в свое время произвел финал на читателей и слушателей «Двенадцати» в исполнении Любови Дмитриевны Блок? У поэмы

голос женский, несмотря на мужское лицо. Трактовка Сергеева пробуждает разум, возвращая к ощущению недосказанности в финале литературного источника: почему впереди такой Христос? Что это за образ – Прощающего или Карающего Иисуса? Или вообще Антихриста? Хореограф не говорит о своем выборе, но делает то, что должен – задает вопрос. Ответа нет, есть только субъективные переживания каждого, заставляющие по-своему определить, кто такой Христос в «Двенадцати». Для меня – единственная Надежда на обретение нового мира. Но не земного, небесного. «Прости им, ибо не ведают, что творят» – мысль, завершившая спектакль в моем сознании.

Мария Чугай
Магистратура. III курс.
Направление подготовки 53.04.05 «Искусство».
Образовательная программа «Педагогика хореографии»
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

«РАЙМОНДА» В НАЦИОНАЛЬНОМ БАЛЕТЕ НИДЕРЛАНДОВ (2022)

В последние годы на зарубежных сценах наблюдается всплеск интереса к балету А. Глазунова «Раймонда», – последнему шедевру Мариуса Петипа, созданному для императорского Мариинского театра в конце XIX столетия. Спектакль возрождается и перерождается в различных интерпретациях авторитетных западноевропейских балетных трупп, повышая внимание к русскому классическому балетному наследию.

В зарубежном репертуаре «Раймонда» впервые появилась благодаря Рудольфу Нурееву, осуществившему несколько ее редакций в труппах по всему миру – в Английском Королевском балете (1965), в Австралийском балете (1966), в Цюрихском балете (1972), в Американском балетном театре (1975). Свою окончательную редакцию балета Нуреев представил на сцене Гранд Опера в 1983 году, начав с нее свое руководство знаменитой труппой.

Уже в XXI веке, в 2005 году, внимание публики и специалистов привлекла реконструкция «Раймонды», созданная в итальянском театре Ла Скала петербургским реставратором классических балетов Сергеем Вихаревым. Постановка представляла собой возвращение к оригиналу Петипа и основывалась на записи балета, хранящейся в коллекции Н. Сергеева в Гарварде. Главную партию в нем исполняла балерина Мариинского театра О. Новикова, она же предстала перед мировой аудиторией при трансляции ба-

лета, сохранившейся в видеозаписи. В 2016 году в Вене состоялось возобновление версии Нуреева под руководством М. Легри. А за последние три сезона новые редакции балета «Раймонда» вышли на сценах Копенгагена (2020), Лондона (2022), Амстердама (2022).

Версия «Раймонды» в Национальном балете Нидерландов, созданная Рашель Бужён и Тедом Брандсеном, имеет значительное сходство с привычной нам хореографией современных российских редакций балета. Осуществление классической постановки такого уровня сложности, как «Раймонда», является подтверждением высокого профессионального статуса труппы, ее принадлежности к балетной элите. Для реализации постановки необходимо было погружение в историю и стиль русской школы классического танца, изучение ее богатых академических традиций. Успеху постановки способствовало активное вовлечение в процесс исполнителей и репетиторов, обладающих обширными знаниями методики А. Я. Вагановой. Участие в премьерных спектаклях в ключевых классических партиях принимали представители русской школы, обладающие знаниями и соответствующим уровнем мастерства, способные продемонстрировать владение необходимым стилем исполнения наглядно.

В 1990-е годы приток русских артистов усилил интерес и уважение к нашей отечественной школе. В начале 90-х годов к труппе присоединился многосторонне талантливый артист Кировского театра Григорий Чичерин. Наравне с художественным руководством труппы, его личность сыграла весомую роль в успешном осуществлении постановки балета «Раймонда» в Амстердаме. Одновременно к труппе в Амстердаме присоединилась и ведущая солистка Кировского театра Лариса Лежнина, которая на долгие годы заняла положение одной из самых востребованных балерин нидерландской труппы. Сегодня

Лежнина является педагогом-репетитором нидерландской труппы, в котором ведущие позиции занимают представители русского балета: Анна Цыганкова, Анна Оль, Ольга Смирнова, Мария Чугай, Артур Шестериков, Семен Величко. На сегодняшний день труппа, состоящая из более чем девяноста артистов, имеет большие репертуарные амбиции и демонстрирует их в постановках полномасштабных спектаклей классического репертуара.

В выборе постановки «Раймонды» сыграл фактор новизны. В Нидерландах этот спектакль еще не был известен, и думая о новом классическом балете для труппы, хотели поставить спектакль, обладающий достаточно внушительной «родословной» и международной репутацией, но при этом не слишком избитый. «Раймонда» подошла идеально.

В спектакле Национального балета Нидерландов сюжетная линия наиболее приближена к варианту В. Вайнонена (1938) для Мариинского театра, в котором было использовано либретто Ю. Слонимского, «поменявшего местами» двух героев: избранником Раймонды в итоге оказывался благородный чужестранец Абдерахман. В нидерландской «Раймонде», по инициативе Рашель Бужён, сюжетная линия направилась в ту же сторону. Идея постановщицы заключалась в том, чтобы приблизить Раймонду современному зрителю и наделить ее нетрадиционной для этой героини (в первоначальной постановке М. Петипа) свободой выбора и поведения. Бужён была вдохновлена идеями эмансипации и свободы. Ее Раймонда – девушка, которая выбирает сердцем, и для нее превыше всего любовь. Героиню пленяют темперамент, харизма и благородство Абдерахмана, и она делает свой выбор в пользу необычной для нее культуры, доверившись голосу сердца и спонтанно вспыхнувшим чувствам. Это можно рассматривать, как крайне

популярное на данный момент в западной Европе торжество идеи эмансипации.

В спектакле Национального балета Нидерландов наблюдается любопытный и весьма органичный пример взаимодействия двух главных современных отечественных редакций спектакля – постановок Мариинского и Большого театров, разбавленный хореографией голландских хореографов. Перед балетмейстерами стояла задача сохранить наиболее известные и удачные хореографические куски, обрамив их номерами собственного сочинения, необходимыми в связи с изменениями либретто. В Голландии к «Раймонде» отнеслись бережно и с надлежащим уважением, по мере возможности попытавшись приблизить уровень к исполнению на Мариинской сцене.

В то же время многие идеи были вдохновлены версией Ю. Н. Григоровича для Большого театра России. Григорович широко известен как мастер постановки мужского танца. Его авторству принадлежит усиление хореографического текста практически всех задействованных мужских персонажей спектакля. Эта тенденция полностью совпадала с идеей Брандсена предоставить мужской половине труппы возможность проявить себя в танце через усиление ее участия в номерах. Непосредственными отсылками к версии Григоровича являются также присутствие главной героини в вальсе первого акта вместе с corps de ballet и двумя парами друзей, идея с появлением шарфа, как подарка от Жана де Бриена, а также чувственный ориентальный номер, следующий после Панадероса, в котором вместе с Абдерахманом танцует и Раймонда, тем самым подтверждая догадки придворных о взаимности своих чувств к восточному шейху.

***

Спектакль открывается сценой в замке, где собираются гости: Жан де Бриен с двумя своими друзьями-рыцарями, Клеманс и Генриетта с трубадурами и разноцветная группа девушек из вальса, выстраивающих диагональ. Еще до появления Раймонды, на музыку, предвосхищающую ее выход, по диагонали вылетает в больших grand jeté Жан де Бриен, сразу заявляя о себе как танцующем классическом персонаже.

Первое появление Раймонды, ее entré-вариация не изменена и представлена в соответствии с классической редакцией Кировского театра. В следующем за этой сценой вальсе активно задействованы все участники картины, включая присоединяющихся к танцу со второй половины подруг и трубадуров. в отличие от русской версии, где они в композиции не участвуют и появляются в первом акте в характерной обуви. Сам рисунок и хореография вальса частично заимствованы из редакции Константина Сергеева, частично усилены присутствием танцующего мужского ансамбля. Кроме того, начало вальса вместе с corps de ballet, исполняет сама Раймонда с Жаном де Бриеном. Их дуэту «подпевают» в активной прыжковой комбинации две линии танцовщиков-мужчин. После этого мощного зачина идет возвращение к «сергеевскому» вальсу с гирляндами цветов. Однако в проведении одной из тем вновь внимание отдается 12 танцовщикам, исполняющим комбинацию с большими прыжками sisson и entrechat six, производящую своей масштабностью большое впечатление. В продолжении того же музыкального периода в вальсе появляются две подруги со своими кавалерами-трубадурами. Они встречают и приветствуют героиню, а кроме того, будучи в пачках (в отличие от платьев у танцовщиц в вальсе), переводят стилистику танца в надлежащий спектаклю академический аристократизм, следующий сразу

после в классической вариации pizzicato Раймонды. Хореографический текст соло принадлежит Федору Лопухову. После вариации Раймонды следует соло Жана де Бриена, являющееся расширенной и дополненной версией вариации из фильма «Раймонда», запечатлевшего фрагменты редакции Константина Сергеева 1948 года. Поставленная Сергеевым для себя, вариация представляет собой сложную комбинацию редко используемых даже в наше время технических элементов, включающих в себя двойные кабриоли вперед, двойные кабриоли назад и пируэты. Третья же часть вариации с echappe и pirouettes заимствована из спектакля Большого театра. Изначально в своей партитуре Глазунов и Петипа музыка этой вариации предназначалась для одного из трубадуров – друзей Раймонды во втором акте. Константин Сергеев решил отдать ее де Бриену в третьем, заключительном акте, где у Петипа для Жана де Бриена не было предусмотрено никакой отдельной вариации, и он принимал участие в танце четверки кавалеров Гран па. Григорович, в свою очередь, также отдал музыку этой вариации Жану де Бриену, но поместил ее в 1-е действие. В голландской версии спектакля Жан де Бриен участвует и в коде вальса, имея реплику после Раймонды. После вальса идет сцена прощания Жана де Бриена, уходящего в поход с двумя друзьями. Они также имеют весомые танцевальные высказывания. В конце сцены Раймонда получает от Жана де Бриена в подарок шарф.

Внезапное появление Абдерахмана отмечено контрастной сценой, где предыдущая, насыщенная действием сцена сменяется моментом тишины, подчеркивающей сильное впечатление, произведенное этим мимолётным знакомством на главную героиню. Раймонда, сопровождаемая двумя парами своих друзей, погружается в загадочное раздумье. Раздаются первые аккорды вступления к Романеске, исполняемой, как в московской

редакции Григоровича, на пуантах. Танец мгновенно переходит из разряда архаического историко-бытового в современный танцевальный номер, требующий наравне со стилем аккуратной пальцевой техники.

Следующая затем знаменитая вариация с шарфом главной героини оставлена Бужён без изменений, тогда как для достижения наиболее органичной смены настроения от атмосферы праздника в первой картине к сцене «Сна», Бужён удлиняет присутствие друзей на сцене и подчеркивает романтичный посыл музыкального содержания коротким адажио у двух пар, переходящих в просцениум и tableau картины «Сон».

Картина сна отличается идентичностью костюмов всех действующих лиц от кордебалета до Раймонды: все облачены в одинаковые темно-синие пачки. В Мариинском театре в этой картине участники имеют не только разные по цвету, но даже по фасону и стилю костюмы, подчеркивающие присутствующую в императорском театре иерархию. Для Нидерландов характерен демократический подход во всем, так что, полностью снивелировав в общем ансамбле «Сна» его классическую иерархию, Бужён следовала данной тенденции.

Частично было переставлено и знаменитое адажио Раймонды и Жана де Бриена из картины «Сон». Бужён приняла решение отказаться от специфических верхних поддержек, введенных Константином Сергеевым в Кировской редакции. Главными выразительными средствами являются многочисленные позы arabesque и attitude Раймонды, а также вращения, переходящие или оканчивающиеся этими позами. Окончание adagio также отличается от оригинала: оба партнера символично разъединяются, симметрично растворяясь в кулисах между девушками из кордебалета, обрамляющими сцену полукругом.

Вариации двух солисток «Сна» и Раймонды идут в версии Петипа. При подготовке сольных вариаций постановщица внимательно прислушивалась к комментариям исполнителей, танцевавших роли в спектакле «Раймонда» Мариинского или Большого театров. Всячески приветствовалось сохранение аутентичного стиля. Учитывая тот факт, что далеко не везде в европейских театрах приветствуют и легко перенимают русскую манеру исполнения, Бужён и все остальные педагоги всячески старались перенять манеру и стиль, пытаясь привить их местным артистам. Это очень важный аспект педагогической политики Национального балета Нидерландов, одинаково привлекательный для русских артистов и репетиторов, и для представителей других школ. Таким образом воспитывается многогранность и «гибкость» исполнительской манеры. Тем не менее в сценах с придворными, так называемый «двор» выглядит и преподносит себя на сцене совершенно по-иному, чем, допустим, в Мариинском театре. Именно сама манера движений и взаимодействие артистов – гораздо более свободные и современные, нежели в русском исполнении. Воспитанные годами изучения историко-бытовых танцев, русские танцовщики на подсознательном уровне чувствуют уместность либо неуместность того или иного движения или жеста в хореографии.

В редакции Бужён «Сон» содержит в себе два разных по смыслу адажио героини: в начале картины с Жаном де Бриеном и в конце – с Абдерахманом. Адажио с Абдерахманом поставлено на эмоциональную музыку и стилистически интересно оформлено присутствием купола-шатра, который опускается на героиню в конце сцены. Таким образом постановщица иллюстрирует внутреннюю борьбу, происходящую в сердце и мыслях героини. Адажио с Абдерахманом олицетворяет искренний порыв Раймонды к собственным чувствам,

виновником которых является представитель необычной и потому пленительной для нее восточной культуры. Адажио поставлено в соответствии с канонами классического танца, видно стремление хореографа максимально приблизиться к стилю хореографии, используемому в предыдущих сценах, не разрушая общий хореографический рисунок. Высокая любовь находит иллюстрацию в классическом дуэте героев с применением всех надлежащих элементов виртуозного дуэтного танца.

Во втором отделении знаменитый Pas d'action принимает совершенно противоположное значение, являясь по сути первым взаимодействием Раймонды и Абдерахмана наяву. Он следует за сценой, в которой Абдерахман преподносит Раймонде драгоценный подарок, объявляя о своих чувствах и намерениях. За исключением одной поддержки, рисунок хореографии является идентичным версии Константина Сергеева, включая вариации Раймонды, Клеманс, Генриетты и общую коду с развернутыми репликами двух трубадуров, лишь слегка видоизмененную по сравнению с версией Сергеева.

Затем следует зажигательная сюита характерных танцев. В Амстердамской редакции дивертисментные танцы полностью заменены оригинальной хореографией Теда Брандсена. Первые два номера «Striders»[1] и «Sabeldans»[2] – по сути демонстрация технического оснащения мужской половины труппы, олицетворяющей свиту Абдерахмана. Следом идет огненный испанский танец «Панадерос», участие в котором принимает и сам Абдерахман. В Панадеросе танец солиста был создан по мотивам хореографии Горского, которая сохранилась в старой редакции Л. Лавровского для Большого театра. За этим следует

[1] В пер. с нидерландского «Воины».
[2] В пер. с нидерландского «Танец с саблями».

чувственный ориентальный номер, участие в котором принимает Раймонда, тем самым подтверждая догадки своих придворных о взаимности чувств к Абдерахману. Вся эта сцены выглядит довольно необычно для людей, являющихся поклонниками традиционной версии. Восприятие номера во многом зависит от манеры его исполнения балериной. При ненадлежащем исполнении есть опасность его крена в вульгарность.

Третий акт, несомненно, являющийся признанным шедевром мировой хореографии, был оставлен постановщиками практически нетронутым, с той разницей, что партнером Раймонды явился Абдерахман, вместо Жана де Бриена. Grand Pas в венгерском стиле исполняется в точном соответствии с редакцией Константина Сергеева для Кировского / Мариинского театра. Две центральные пары первой линии исполняют подруги Раймонды Клеманс и Генриетта с трубадурами Бернаром и Беранже. Таким образом две пары друзей Раймонды задействованы в спектакле полностью с первого по третий акт. Линия этих второстепенных персонажей значительно усилена по сравнению с версией Константина Сергеева. Хореографический текст и музыкальность исполнения сохранены без изменений. В Grand Pas участвуют восемь пар и главный дуэт. Скрупулезная работа над ним велась с привлечением русских педагогов, в прошлом артистов мариинского театра – Ларисы Лежниной и Григория Чичерина. Акцент ставился на точную передачу стиля, согласованную работу корпуса, головы и рук, выражающуюся в присущей петербургской манере танца гармонии.

Художественным оформлением занимался французский художник, специалист в области дизайна балетных спектаклей, сотрудничающий с труппой Нидерландов не первый раз – Жером Каплан (Jerome Kaplan). Декорации и костюмы создавались в тандеме с главным балетмейстером спектакля – Рашель Бужён.

Так, окончание картины «Сон» интересно выглядит, благодаря присутствием купола-шатра, который опускается на героиню в конце сцены. Эта задумка является персональным вкладом в сценографию Бужён. Вероятно, она вдохновилась идеей купола-шатра после поездки в Марракеш и посещения там бедуинской деревни, о которой она неоднократно рассказывала на репетиции. Декорации второго действия напоминают замок Альгамбра в Гранаде, создавая зрительную предпосылку к происхождению Абдерахмана.

Спектакль густо насыщен сочными красками в декорациях и костюмах, несколько эксцентричен в цветовых сочетаниях, например, в пестрых костюмах мазурки и венгерского танца. Декорации выполнены в своеобразном стиле необработанного материала, и их с трудом можно назвать изысканными. Пожалуй, лишь в третьем акте оформление отличается гармоничностью. Ответить на вопрос, насколько уместными были эксперименты с цветовыми решениями в дизайне костюмов и сценографии, можно, только посмотрев спектакль целиком. Общая стилистика классических для балета костюмов художником была сохранена, остальное остается вопросом индивидуального вкуса зрителей.

В главной классической труппе Нидерландов произвели достойную попытку освоить сложнейший академический балет, что являлось трудной задачей, учитывая неоднородность образовательной базы танцовщиков. Личное участие автора работы в подготовке, репетициях, премьере «Раймонды» открыло возможность наблюдать за поступательной эволюцией качества исполнения всех участвующих в спектакле, включая учеников школы. «Раймонда» Национального балета Нидерландов поистине явилась результатом усилий многонациональной команды неравнодушных к искусству балета людей. Неоспоримую помощь оказали им вышеназванные русские специалисты. За успехом по-

становки стояли также все предыдущие авторы и редакторы русских версий спектакля, цитируемых в той или иной мере в новом балете. Несмотря на кардинально переосмысленный сюжет, хореографический текст в нидерландской редакции отличился деликатным синтезом хореографии М. Петипа, Ф. Лопухова, А. Горского, К. Сергеева и Ю. Григоровича с сочинениями голландских редакторов. Художественная команда Национального театра Нидерландов и труппа получили мощный импульс к совершенствованию культуры техники классического, характерного и исторического танцев, стиля и манеры исполнения, а также развитию художественной выразительности танца, являющейся визитной карточкой и главным достижением существования педагогической методики А. Я. Вагановой. Таким образом, во многом благодаря значительному вкладу представителей русской школы, Национальному балету Нидерландов удалось осуществить одну из наиболее масштабных премьер в истории труппы и театра. «Раймонда» по достоинству заняла в его репертуаре прочное положение, завоевав любовь исполнителей, публики и критиков.

Екатерина Торгунакова
Бакалавриат. I курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог С. В. Лалетин, преподаватель кафедры балетоведения

«ЛЕБЕДЬ И Я, ИЛИ СКАЗКА О ГАДКОМ УТЕНКЕ»

22 октября 2022 года на сцене театра Мюзик-холл состоялась премьера одноактного балета с прологом «Лебедь и я, или Сказка о Гадком Утенке» по мотивам сказки Г. Х. Андерсена. Автором либретто и художественным руководителем постановки выступил заслуженный артист России Игорь Колб, хореографом – Николай Андросов. Спектакль представлен в исполнении артистов Санкт-Петербургского Государственного Театра детского балета. Постановщики предложили свободную трактовку истории Гадкого Утенка: лебединая пара из-за разыгравшейся бури теряет яйцо с долгожданным первенцем. Маленький Лебеденок, появившийся на свет на сельском птичьем дворе, становится невольным виновником гибели Утки-матери. Изгнанный из коллектива он преодолевает все трудности, а его товарищем по несчастью становится мальчик-сирота. В финале возмужавший Лебедь обретает себя и воссоединяется с лебединой стаей. Музыкальной основой балета стали различные произведения П. И. Чайковского.

Стоит отметить, что это не первая попытка перенести сюжет сказки Андерсена с подобным толкованием на балетную сцену: в 2016 году Театр классического балета Н. Касаткиной и В. Василёва представил премьеру под названием «Легенда о Лебедином озере и Гадком Утенке». Концепция московской постановки схожа с версией Андросова, и, судя по всему, развернутая

предыстория рождения главного героя становится традиционной для интерпретации этой сказки в балетном театре.

Лебединые картины в спектакле получились самыми удачными: на фоне эффектной видеопроекции с изображением лунного пейзажа двенадцать танцовщиц чинно «плывут» по темной глади воды. Их руки имитируют лебединые шеи и головы, что с точностью передает образ грациозных птиц. В качестве музыкального сопровождения этого фрагмента постановщики выбрали великолепное адажио из секстета «Воспоминания о Флоренции». Классические белые пачки с блестящими вкраплениями страз, прихотливые рисунки танца, романтичный дуэт – все это напомнило «Лебединое озеро», которым, очевидно, вдохновлялся хореограф. Но именно эти сцены с самого начала придали новому спектаклю особое очарование, ведь известно, что любая отсылка к бессмертному шедевру классического наследия вызывает отклик у зрителей всех возрастов. Поэтические лебединые картины служат художественным обрамлением балета и задают тему «мира лебедей», к которому принадлежит главный герой.

В дивертисменте обитателей птичьего двора на музыку из цикла «Детский альбом» можно выделить немало удачных образов. Например, Утка-мать, легко узнаваема по пластической характеристике: завернутые стопы, кисти рук тыльной стороной наружу, развалистая походка. Партии других птиц и животных построены на материале народных танцев, среди которых особенно удался танец двух пар петушков и курочек в удалом венгерском характере. Номера в исполнении самых маленьких артистов – утят и цыплят – смотрятся вполне органично, хореография соответствует возрасту исполнителей и музыке. Уморительная Корова создана с помощью объемного костюма для двух артистов. В таких условиях едва ли возможно исполнять сложную хореографию, но, тем не менее, под народную мелодию «Светит

месяц…» Корова выделывает ковырялочку, «гармошку» и простейшие дроби, активно перемещаясь по сцене. Чтобы этот незамысловатый танец не сильно выделялся на фоне других номеров, к нему присоединяются все обитатели птичьего двора. Не совсем точным получился пластический образ Собаки, поскольку в нем присутствовали «кошачья» пластика из «Спящей красавицы» М. Петипа. Завершило дивертисмент соло Гадкого Утенка: он показывал свою неуклюжесть нарочито неловкими движениями, из-за чего стал объектом всеобщих насмешек.

Первый монолог главного героя на фрагмент из цикла «Воспоминание о дорогом месте» выглядел убедительно: угловатые движения юного артиста точно передали образ отвергнутого коллективом героя. В отличие от детского соло танец повзрослевшего Гадкого Утенка оказался не слишком изобретательным и не всегда соответствовал колоритной музыке Чайковского: в кульминационный момент, когда ожидается максимальное развитие хореографической мысли, главный герой просто лежал на сцене. Получилось, что танец маленького артиста выглядел более насыщенным, чем танец солиста, чьи профессиональные возможности не были использованы в полной мере.

Зрителю не была предложена программка спектакля, поэтому об именах и родственных связях некоторых персонажей истории оставалось только догадываться. В первую очередь это касается Старика с палкой: вспоминая сказку Андерсена, можно предположить, что это тот самый крестьянин, который спас гадкого утенка зимой, а строгая женщина, появившаяся в прологе – его жена. Но герои не взаимодействуют на протяжении всего спектакля, и единственным связующим звеном между ними становится другой таинственный персонаж – Мальчик в шляпе. Он находится в контакте и со Стариком, и с властной героиней, предположительно – его мачехой, которая хоть и появляется на

сцене всего дважды, но каждый раз довольно жестоко с ним обращается. Этот мальчик-сирота является активным участником действия в отличие от его предполагаемых родителей, присутствие которых в спектакле не влияет на развитие сюжета и выглядит не совсем оправданно.

Довольно эффектной получилась картина с Охотниками, выступившими в роли традиционных «злодеев». Эмоциональный фрагмент симфонии «Франческа да Римини» хорошо передал тревожную атмосферу действия. Построенная на пантомиме, сцена получилась более чем удачной благодаря погоне с выходом артистов в зрительный зал, что всегда производит на самых маленьких зрителей особое впечатление, а также игре с реквизитом, когда Гадкий Утенок и Мальчик, защищая друг друга, отбирают у охотников ружья. С другой стороны, нельзя не отметить чрезмерную драматичность этой сцены для детского спектакля, включающую убийство Утки-матери. И пусть в других сказках Андерсена столь трагичные повороты сюжета не редкость, «Гадкий Утенок» не принадлежит к их числу. Однако постановщики сознательно пошли на столь жестокую перипетию для обоснования окончательного изгнания Гадкого Утенка с птичьего двора – его объявляют виновным в гибели приемной матери.

В финале спектакля внутренний конфликт одинокого главного героя разрешается: он обретает себя. Для этого Гадкому Утенку пришлось пройти через страдания. Ему, повзрослевшему, открылась его главная особенность, изначально не совсем очевидная – способность летать. Отчаянные поиски приводят к «родному гнезду», в мир лебедей. Чтобы подчеркнуть причастность героя к сородичам, серый невзрачный костюм Гадкого Утенка меняется на белый костюм Лебедя. Интересно, что именно внешнее преображение героя стало решающим фактором для его воссоединения с лебединой стаей.

Кстати, о гнезде. Будучи единственной жесткой декорацией спектакля, фанерное гнездо практически все действие стояло в правом верхнем углу сцены, выступая некой константой, игнорируя законы пространства и времени. В гнезде изначально находилось яйцо, которое во время грозы пытались спасти Лебеди-родители, в нем появлялся на свет выводок Утки вместе с главным героем, оно же стояло в глухом лесу в сцене с охотниками.

Балет «Лебедь и я, или Сказка о Гадком Утенке» отлично подходит для семейного просмотра и первого знакомства ребенка со сказкой Г. Х. Андерсена, прекрасной музыкой П. Чайковского и миром балета в целом. Тем не менее, после просмотра осталось много вопросов, которым непросто найти логическое объяснение. Хочется верить, что это не финальная точка в работе над спектаклем, и со временем зритель сможет найти ответы на возникшие вопросы к содержанию, и балет займет достойное место среди детских спектаклей, столь редких на петербургской сцене.

Андресса Виана де Соуза
Россия / Бразилия
Магистратура. I курс.
Направление подготовки: 53.04.05 Искусство.
Образовательная программа: Педагогика хореографии
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения
профессор кафедры балетоведения

МАРИЕТТА БАДЕРНА: ИТАЛЬЯНСКАЯ УЧЕНИЦА КАРЛО БЛАЗИСА В БРАЗИЛИИ XIX ВЕКА

Карло Блазис

Мариетта Бадерна (Marietta Baderna) была ученицей Карло Блазиса в Миланской школе танца. Напомним, что Карло Блазис был выдающимся теоретиком танца, а также крупной фигурой в преподавании классического танца своего времени, подготовил балерин, которые стали звездами на европейской сцене XIX века. Среди этих балерин были Флора Фабри, Амалиа Феррарис, Фанни Черрито, Вирджиния Цукки, Каролина Розатти [1, с. 33]. Была среди них и Мариэтта Бадерна. По словам биографа Бадерны, Карло Блазис даже поставил специально для нее «Sciarpa» («Шарф») [4, с. 46]. Карлос Бласис в книге «Записки о танце», опубликованной в 1847 году в Лондоне, наряду с именами Черито, Гризи, Петипа, Сен-Леона упоминает имя Бадерны как одной из самых известных артистов того времени. [3, с. 38]

Франка Анна Мария Маттеа Бадерна родилась в 1828 году в городе Кастель Сан Джованни, провинция Пьяченца, на севере Италии. Мариетта была дочерью Антонио Бадерна, врача, а в свободное время и музыканта. Она рано определила свою творче-

скую судьбу, посвятив себя балету. В 12 лет она дебютировала на сцене. Вскоре Бадерна стала членом балетной труппы миланского театра Ла Скала, с успехом выступала по всей Италии и гастролировала в нескольких европейских странах.

Однако балерина не могла продолжать танцевать в Италии, так как в то время Австрия захватила Италию, и революционные повстанцы в знак протеста приняли решение, что, пока длится оккупация, в стране не будет никакой художественной жизни. Бадерна и ее отец были последователями Джузеппе Мадзини, лидера республиканского движения в Италии, потерпевшего поражение от монархистов и австрийцев после революции 1848 года. Им грозили серьезные политические преследования, поэтому Антонио Бадерна со своей семьей покинул Италию; в 1849 году они оказались в Бразилии.

Мариетта Бадерна, первая танцовщица театра Ла Скала

Страна, ставшая домом для Мариетты, все еще была консервативной рабовладельческой страной, которой правил Дом Педро II, последний император Бразилии. Театр Сан-Педру-де-Алькантара в Рио-де-Жанейро в 1848 году нанял артистический состав под названием

«Итальянская лирическая труппа» для исполнения опер, одновременно были наняты и итальянские танцовщики, которые отвечали за танцы в операх. Именно эти артисты впервые познакомили бразильскую публику с балетами «Сильфида» в сентябре 1848 года и «Жизель» в июле 1849 года [7, с. 65]. Среди них были главные солисты Эжен Финарт и Анна Трабатони. После того, как танцовщица Трабатони заболела, на ее место в бразильском театре была нанята Мария Бадерна. Ее дебют состоялся 29 сентября 1849 года в балете «Il ballo delle fate» («Бал фей») хореографа Джузеппе Вилла. Этот балет был поставлен сразу после третьего акта оперы «Мария ди Рохан» композитора Гаэтано Доницетти.

4 января 1850 года Бадерна станцевала еще один балет того же хореографа: «La Discepola dell'amore» («Ученица любви»), в который танцовщица включила демонстрацию характерных танцев. Всего через 15 дней после этой премьеры Бадерна отсутствовала на сцене, так как она и ее отец серьезно заболели желтой лихорадкой – типично тропической болезнью, которая, к сожалению, стала причиной смерти отца Бадерны.

После отдыха в течение нескольких месяцев в другом городе, Бадерна решила в мае 1850 года вернуться на сцену театра Сан-Педру-де-Алькантара, она танцевала до трех раз в неделю в таких спектаклях, как: «Bailado Brazil» («Байладо Бразилия») танцовщика и хореографа Финарта, «Il Satiro» («Сатир»), «La conquista di Malaga» («Завоевание Малаги») Джузеппе Вилла, «Ballo in maschera» («Бал-маскарад») и «Naufragio felice» («Счастливое кораблекрушение») Жулио Туссена. В «Il Paggio del duca di Vendôme» («Пажи герцога Вандомского») Джузеппе Вилла танцовщица исполняла роль главного героя – пажа – в мужском костюме [4, с. 117].

31 декабря 1850 года состоялось последнее представление сезона в Театре Сан-Педру-де-Алькантара, и Бадерна начала следующий год в Ресифи (этот город находится на севере Бразилии), в театре Санта-Изабел, танцуя в паде-де «Il ballo delle fate» («Бал фей»), среди прочих танцевальных номеров [5, с. 118]. Кроме этих выступлений в 1851 году, Бадерна снова выступала в этом театре в 1853 и 1854 годах [5. с. 117].

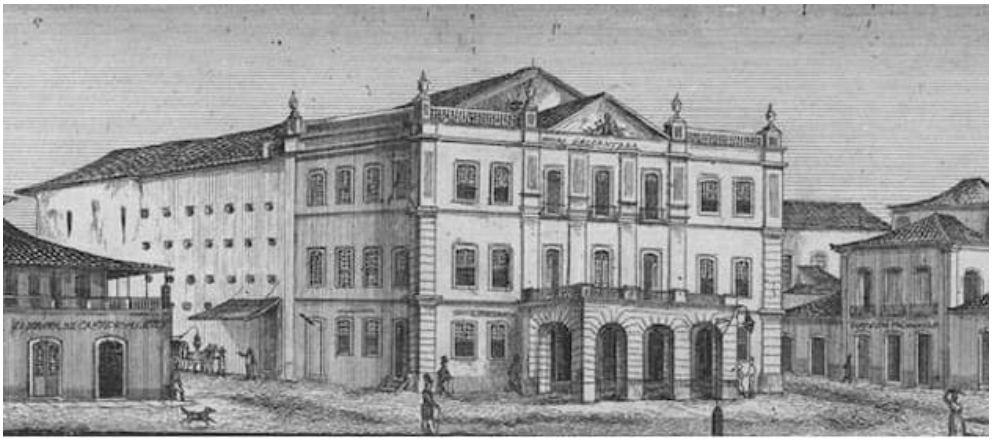
TEATRO COMUNITATIVO
AVVISO STRAORDINARIO
per la sera di Mercoledì 26 Novembre 1845.
BENEFIZIATA
della Prima Danzatrice assoluta di coppia francese
MARIETTA BADERNA.
Compiute già le rappresentazioni in abbonamento, e venuta la Società di Appalto nella determinazione di concedere una serata di Benefizio alla Prima Danzatrice suddetta, che tanto seppe riuscire gradita agli ammiratori, la Benefiziata stessa avrà luogo la sera sindicata, in cui si darà l'Opera
ERNANI
ed il solito grande Ballo
LA RIVOLTA
DELLE DONNE NEL SERRAGLIO.
Nella straordinaria circostanza poi, ed a mostrare la propria riconoscenza, la Benefiziata eseguirà il passo di carattere Spagnuolo
LA GITANA
non che l'altro, pure di carattere, denominato
LA BERNESE.
Dal Camerino, il 25 Novembre 1845. IL RAPPRESENTANTE.
Bologna. Tip. Cor. - Alla Volpe.

Афиша выступлений Мариетты Бадерна в Италии

В городе Ресифи, в 1851 году, Мариетта вместе с народными группами начала готовить лунду[1], «объявленную как “грациозный танец”, эвфемизм, чтобы не испугать чувствительность определенной публики» [4, с. 125]. А некоторое время спустя она снова выступала в театре Ресифи, участвовала в создании балета под названием «Negri» («Негры») вместе с танцовщиком и хореографом Джузеппе де Векки и двумя другими бразильскими танцорами [4, с. 128]. Однако то, что раньше рекламировалось как «грациозный танец», вскоре было признано лунду, и за это подверглось резкой критике со стороны общества и местных газет.

[1] Лунду – стиль афробразильской музыки и танца.

Бадерна была великолепной танцовщицей, замечательно владела техникой классического танца, к тому же обладала знаниями европейских народных танцев, которые получила от своего учителя Карло Блазиса. Это знание отразилось в ее интересе к бразильским народным танцам. Помимо качучи[1], Бадерна включила в свои выступления афро-бразильские танцы, такие, как лунду – хоровод африканского происхождения, характеризующийся поднятием рук и щелчком пальцев с сильными движениями бедер. Однако эти танцы считались недопустимыми в консервативном и рабовладельческим бразильском обществе.



Театр Сан-Педру-де-Алькантара в Рио-де-Жанейро

По словам автора Сусены, в бразильских газетах есть записи о том, что Бадерна с большим успехом танцевала в балете «Пахита», премьера которого состоялась 1 апреля 1852 года, выступая вместе с другими итальянскими танцовщиками. Она сыграла Мирту во втором акте балета «Жизель» 3 июня 1853 года, где главную партию танцевала итальянская балерина Трабаттони [7, с. 67]. Эти спектакли проходили в театре под названием Театр

[1] Качуча – танец испанского характера, который стал популярен во время выступлений танцовщицы Фанни Эльслер.

Сан-Жануарио, поскольку Театр Сан-Педро-де-Алкантара сгорел в 1851 году [2, с. 101].

Мариетта привела в театры рабочий класс, бедняков – их называли «бадернейрос»; они отмечали ее исполнение, ее чувственность и жесты на сцене. Когда она выходила на сцену, зрители бурно аплодировали, стучали ногами по полу и выкрикивали ее имя.

Успех Бадерны и особенно узнаваемое присутствие черной культуры в ее танце быстро заставил консервативных критиков, бизнесменов и консервативное имперское общество напасть на артистку. Бадерну стали ставить на менее важные роли, на задний план сцены, а то и просто запрещать выступления, и каждый раз, заметив бойкот, смутьяны старались громко заявить ее имя.

Таким образом, Бадерна стала подвергаться преследованиям со стороны консерваторов и моралистов, ее начали ставить в негативный пример будущим поколениям. Ее поклонники, уже известные как «бадернейрос», протестовали, стуча ногами и прерывая выступления. По окончании выступлений они шли по улицам города, топая и выкрикивая имя артистки.

THEATROS.

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

9.ª recita da assignatura dramatica.

Domingo, 21 *de outubro de* 1849.

Representar-se-ha o muito applaudido drama original em 4 actos:

TRES AMORES,

Pelo Sr. Luiz Antonio Burgain.

Findo o drama, M. Finart e a Sra. Marietta Baderna dançarão

Афиша выступления Мариетты Бадерна в Театре Сан-Педру-де-Алькантара

Люди видели, что Бадерна танцевала на общественных площадях в центре Рио-де-Жанейро вместе с черными рабами [4, с. 136]. Это было совершенно неприемлемо в то время, и, в дополнение к предрассудкам, которым подверга-

лись танцовщицы в целом, способствовало завершению ее карьеры танцовщицы в Бразилии.

Занявшись лунду, танцем негров и рабов, Бадерна поставила под угрозу результаты многолетних попыток властей и элиты осуществить процесс «европеизации». Таким образом, постепенно прекратились выплаты, стали исчезать контракты, закрепились запреты ее имени: звезда итальянского танца стала музой народа, черных ритмов, народной культуры.

Бадерна выступала в Театре Лирико Флуминенсе (в Рио-де-Жанейро) до 30 ноября 1855 между актами опер итальянской труппы: «Maria de Rohan» («Мария де Роан»), «Othelo» («Отелло»), «Barbeiro de Sevilha» («Севильский цирюльник»), «A Filha do Regimento» («Дочь полка»), «Nabucodonozor» («Навуходоносор»), «Norma» («Норма»), «O Trovador» («Трубадур»), «Linda de Chamounix» («Линда де Шамуни»), «Semiramide» («Семирамида»), «D. Pascoal» («Дон Паскуале») [4, с. 8].

Согласно Корвисьери, Бадерна пыталась восстановить свою карьеру в Европе, выступая во Франции в Большом театре Бордо в 1863 году. Однако статьи, опубликованные в газетах и журналах во Франции, а затем и в Италии, объявили читателям, что Бразилия стала «могилой ее таланта» [4, с. 212].

Бадерна вернулась в Рио-де Жанейро и с августа по октябрь 1864 года танцевала между актами опер: «Трубадур», «Севильский цирюльник», «Травиата», «Бродяга», «Эликсир любви» и «Красотка из Шамуни». Среди представленных танцев были: «Серьезный pas-de-deux в мужском характере», pas-de-trois «As três graças» («Три грации») и pas-de-quatre «As folias» («Вечеринки») хореографа Оскара Бернарделли [5, с. 8]. По словам Корвисьери, 1865 был последним годом, когда о танцевальных выступлениях Бадерны сообщалось в газетах. Однако, по словам автора Арагон, упоминание о Марии Бадерне было найдено в

1884 году, в котором сообщалось, что итальянская балерина работала в качестве учителя танцев [6, с. 158].

Танцы афро-бразильских рабов

Термин «бадерна» вошел в португальский язык. Согласно словарю, «baderna» – это существительное женского рода бразильского происхождения с уничижительной функцией, означающее «ситуация, в которой царит беспорядок; путаница, неразбериха». Этот термин по сей день часто используется в Бразилии, когда ссылаются на смутьянов, которые устраивают беспорядок.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Силкин П. А. История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. 278 с.

2. Aragão V., Dutra R. O Teatro São Pedro de Alcântara, Maria Baderna e algumas memórias do Rio de Janeiro do século XIX //

Interfaces. 2020. № 15. P. 97–115. [Арагон, В. Дутра Р. Театр Сан-Педро де Алькантара, Мария Бадерна и некоторые воспоминания о Рио-де-Жанейро XIX века // Interfaces. 2020. № 15. С. 97–115.]

3. Blasis C. Notes Upon Dancing, Historical and Practical. London: Delaporte, 1847. 190 p.

4. Corvisieri, S. Maria Baderna: a bailarina de dois mundos. Rio de Janeiro/São Paulo : Record, 2001. 236 p. [Корвизьери, С. Мария Бадерна: балерина двух миров. Рио-де-Жанейро / Сан-Паулу: Рекорд, 2001. 236 с.]

5. Pinto, A. S. A pesquisa em periódicos do século XIX – estudos de formação artística / A. S. Pinto // Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. 2011. № 1. P. 1–9. [Пинто, А. С. Исследования в периодических изданиях XIX века. Исследования художественного образования / А. С. Пинто // Анналы XXVI Национального исторического симпозиума. ANPUH. 2011. № 1. С. 1–9.]

6. Sanchez V. M. A. S. A Bailarina – memória da construção discursiva de um mito na imprensa do século XIX. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011. 191 p. [Санчес В. М. А. С. Балерина – память о дискурсивном построении мифа в прессе XIX века. Рио-де-Жанейро: UNIRIO, 2011. 191 с.]

7. Sucena, E. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: FUNACEN, 1988. 497 p. [Сусена, Е. Театральный танец в Бразилии. Рио-де-Жанейро: FUNACEN, 1988. 497 с.]

Антонина Малмалаева
Магистратура, II курс. Направление подготовки 52.04.01
«Хореографическое искусство».
Профиль «Теория и история хореографического искусства»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения,
профессор каф. балетоведения

БАЛЕТЫ ДЖ. БАЛАНЧИНА В ТРУППЕ «РУССКИЙ БАЛЕТ МОНТЕ-КАРЛО»

После смерти С. П. Дягилева правопреемником его труппы «Русский балет» стал «Русский балет Монте-Карло» («Ballets Russes de Monte Carlo») под руководством директора драмы и оперетты Р. Блюма и жандармского офицера, полковника де Базиля[1]. Последний стремился переманить на свою сторону таких сильных конкурентов, как Б. Нижинская и Л. Мясин, а пока был согласен на Дж. Баланчина.

Для начала хореограф взял пьесу Р. Блюма, вышедшую в январе 1932 года, и музыку «№ 12. Шопен» из «Карнавала» Шумана. О. Левенков говорит о воздействии Фокина на Баланчина. «Влияние последнего [«Карнавала»] на его [Дж. Баланчина] творчество не меньше, чем влияние “Шопенианы” как первого “абстрактного” бессюжетного балета <…>. От “Карнавала”, бесспорно, идет сюжет бытового танцевания как события социального и театрального одновременно, один из устойчивых сюжетов как сюжетных, так и бессюжетных, или, если угодно, полусюжетных баланчиновских балетов»[2].

Весной 1932 года публике были представлены балеты «Котильон», «Конкуренция», «Мещанин во дворянстве», «Сюита танцев». Впервые балетмейстер разделил труппу по физическим данным, на что дал добро де Базиль. Баланчин создал балет «бэби

[1] Наст. имя – Василий Григорьевич Воскресенский.
[2] *Левенков О.* Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 149.

балерин», отказав в участии даже своей любимице А. Даниловой, поскольку той уже было двадцать семь лет, в то время как Т. Тумановой, И. Бароновой, Т. Рябушинской от двенадцати до пятнадцати лет. Первые две балерины – ученицы О. Преображенской, третья – Л. Егоровой. Также балетмейстер набрал мужской кордебалет и выбрал солистов атлетического телосложения: Л. Войциховского, Р. Ясинского и Д. Личина.

Задуманный Б. Кохно на яркую балетную партитуру Э. Шабрие, «Котильон» – «балет атмосферы», – писал О. Левенков, основываясь на высказываниях критиков. Исследовательница К. Уокер расшифровывала эту «атмосферу», как «абсолютный смысл»[1], то есть не относящийся к месту и времени. «Там не было никакой истории <…>. Были танцы арлекинов, жокеев и испанцев (представленные “Шляпами”), интригующее па-де-де под названием “Рука судьбы”, которое переросло в последовательность гаданий и захватывающий хореографический финал»[2]. Это был не просто бальный танец, а сюита танцев-игр, с карнавальными переодеваниями… Тон задавали декорации К. Берара, который впервые работал с балетом. Опыт оказался удачным, и созданные им декорации усиливали игровой характер действия. Б. Кохно свидетельствовал: «Сцены, придуманные Бераром, создавали непередаваемую атмосферу таинственности; сюита традиционных танцев внезапно превращается в заколдованный танец. Мир, где балетный реквизит – маски, веера, бубны и гитары, кажется, становятся инструментами колдовства»[3]. Некоторые атрибуты были убраны балетмейстером: «Баланчин убрал весь реквизит Берара, за исключением шляп и гитары. Мы имитировали

[1] *Walker K. S.* De Basil's Ballets Russes. – New York : Atheneum, 1983. P. 9.
[2] Ibid. P. 10.
[3] *Hodson, M. Cotillon* / M. Hodson, K. Archer, E. Kiem. London: Trapeze Press. 2021. P. 3.

руками наши бубны и веера. Предметы превратились в жесты»[1], – вспоминала исполнительница главной роли Т. Туманова.

В балете было многое от «Бала» из «Русского балета», тем более работала уже знакомая по дягилевской сцене триада: Б. Кохно, В. Риети и Дж. Баланчин. Теперь к ним присоединились друг Б. Кохно – К. Берар и Б. Каринска[2], дочь преуспевающего торговца мануфактурой, эмигрировавшая в Париж. Костюмы, выполненные Б. Каринска, не отсылали к какой-либо эпохе, а подчеркивали отсутствие временной конкретики.

«Котильон» – один из тех балетов, где развивался симфонизм: «…главной темой разговоров тридцатых годов, конечно же был симфонический балет. Оглядываясь назад кажется почти невероятным, что страсти могли накалиться до такой степени, что явились одной из самых серьезных дискуссий “за” и “против” с участием музыкальных и балетных критиков и поклонников…»[3]. Балет очень нравился критику Д. Мартину: «Хотя по большей части он [балет] остроумный и дерзкий, есть моменты, в которых поверхность обнажается и просвечивает чрезвычайно содержательная танцевальная композиция»[4].

Л. Керстайн, познакомившийся с Дж. Баланчиным в 1933 году, отметил особенность его хореографии: «Они [балеты] были предназначены, чтобы обрамлять отдельных танцоров, и па совпадали с индивидуальностью исполнителя»[5]. Например, это было отражено в хореографической лексике Л. Ростовой: «Баланчин создал соблазнительную роль для Любови, которая танцевала ее с прекрасной легкостью, поскольку эта роль была создана для ее мышц и костей»[6]. Однако наиболее важным примером явилось

[1] Цит. по: Ibid. P. 20.
[2] Наст. имя: Варвара Андреевна Жмудская.
[3] *Walker K. S.* De Basil's Ballets Russes. – New York : Atheneum, 1983P. 223.
[4] Цит. по: Ibid. P. 35.
[5] Цит. по: *Hodson M.* Cotillon / M. Hodson, K. Archer, E. Kiem. – London: Trapeze Press. 2021. P. 7
[6] Цит. по: Ibid. P. 34.

финальное фуэте Т. Тумановой, отмеченное критиками, хваливших технику начинающей балерины: «Тамара Туманова в центре исполняла один за другим туры a la second на пальцах (по существу мужской гран пируэт, но только на пуантах), перемежая их двойными и тройными турами»[1]. Эффект производил вихрь: в тот же момент вокруг балерины мчался в противоположную сторону хоровод кордебалета.

«Интеграцию» движения с музыкой Шабрие отмечал Л. Керстайн, впрочем, здесь проявлялась врожденная музыкальность Баланчина. Фантазию хореографа в балете уловил критик Л. Гоуинг, особенно выделяя па-де-труа «Котильона» [2].

Балет строился на контрастах, и порой в нем можно найти зачаток будущей «Серенады». Критик Стоукс отмечал: «В противоположных движениях есть великая красота: у Тумановой – прямая и девичья траектория, у Рябушинской – воплощение грации, которую она сохраняет, даже когда прыгает в арабеск и приземляется лицом в противоположную сторону… <…> смутное колебание духа и непрекращающаяся борьба с внутренним одиночеством…»[3]. И все это на фоне многолюдного веселья.

Балет «Конкуренция» был поставлен на музыку Ж. Орика и по эскизам А. Дерена. Можно отметить связь с подходом к работе С. Дягилева, поскольку здесь было совместное творчество нескольких деятелей: Б. Кохно, А. Дерена, Ж. Орика и Дж. Баланчина. Однако Кохно выступил не сценаристом, а координатором, передав свои полномочия Дерену, который отвечал и за оформление. Художник решился на эксперимент, отказавшись от перспективы, создав панораму из одинаковых трехэтажных домов. О. Левенков назвал балет «костюмным», поскольку сюжет относился к индустрии моды. В труппе С. Дягилева

[1] *Левенков О.* Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 151.
[2] *Hodson M.* Cotillon / M. Hodson, K. Archer, E. Kiem. – London: Trapeze Press. 2021. P. 28.
[3] *Hodson M.* Cotillon / M. Hodson, K. Archer, E. Kiem. – London: Trapeze Press. 2021. P. 38.

Дж. Баланчину удавались комические балеты, поэтому здесь также отмечены забавные сцены, на которых держался балет: «супружеские пары, родители с детьми, подруги-соперницы»[1].

Ключевые роли были отданы Т. Тумановой (Совершенство) и Л. Войциковскому (Бродяга-франт). К. Уокер упомянула исполнение Войциковским вариации из балета «Конкуренция»: «Каким бы сложным, каким бы неуловимым ни был ритм эпизода, он всегда воспроизводил детали его хореографического колорита с предельной точностью и тонким пониманием стиля»[2]. Вариация нелепо наряженного в огромный костюм и желтые ботинки бродяги была венцом спектакля. «Гротесковый характер танца усиливался тем, что балетмейстер заставил актера танцевать, постоянно выворачивая наружу одну ногу и сильно заворачивая вовнутрь стопу другой. Прихрамывания из-за нестерпимой боли от тесных ботинок совпадали с синкопированным, джазовым характером музыки»[3]. Действительно, конкурировать с успехом от такой изобретательности могла стать только сцена «трех фуэте», в котором приняли участие все три «бэби-балерины»: «Туманова в центре, а по бокам Ирина Баронова и Татьяна Рябушинская. Балетная сцена такого не видела никогда…»[4].

Благодаря Дж. Баланчину начало работы «Русских балетов Монте-Карло» было успешным. «Котильон» и «Конкуренция» стали хитами балетмейстера в труппе Р. Блюма и де Базиля. Чреду постановок продолжили «Мещанин во дворянстве» на оркестровую сюиту Р. Штрауса (премьера 3 мая 1932 года) и «Сюита танцев на музыку М. Глинки» (премьера 5 мая 1932 года). В последнюю постановку вошли: «Арагонская хота» в исполнении Марра и Войциховского, «Тарантелла» в исполнении Вершини-

[1] *Левенков О.* Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 153.
[2] *Walker K. S.* De Basil's Ballets Russes. – New York: Atheneum, 1983. P. 14.
[3] Цит. по: *Левенков О.* Джордж Баланчин. Пермь: Книжный мир, 2007. С. 154.
[4] Там же. С. 154.

ной, Кирсовой, Лишина, Боровского и Шабелевского. «Вальс-фантазия» в своем классическом воплощении был важной центральной частью, где главными танцовщицами были Блинова, Туманова, Рябушинская, а Баронова была одной из шести девушек кордебалета. Финалом была «Камаринская» в исполнении восьми пар, с Кервили и Войциховским в главных партиях.

Жизнь балета «Мещанин во дворянстве» оказалась короткой, поскольку Р. Штраус воспользовался авторским правом и запретил постановки балета на свою музыку.

Мария Курбатова
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа
«Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры балетоведения

ТЕРМИН «ВИРТУОЗНОСТЬ» И ПРОБЛЕМА ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

«Виртуозность танца» – одно из наиболее часто встречающихся выражений в балетной лексике. Но нет единого мнения у критиков и исследователей, что конкретно обозначает данное определение. Обращаясь к различным словарям, за скобками встречаешь, что речь идет преимущественно о музыке. При этом в каждом определении неизменно одно: высокая техника и абсолютное погружение в художественную часть произведения. Большая советская энциклопедия характеризует человека-виртуоза так: «Виртуоз – музыкант, артист, художник, с блеском преодолевающий значительные технические трудности. <…> Искусство исполнителя-виртуоза неразрывно связано с артистическим воодушевлением, увлекающим аудиторию и способствующим яркой и впечатляющей интерпретации произведений»[1]. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона также содержит определение слова «виртуозность», но смыслово от БСЭ не отличается: «Совершенная степень музыкального исполнения как в смысле техническом, так и художественном. *Иногда* это слово применяется с тем же характером и к другим областям искусства». Мы не зря подчеркнули «иногда», потому что здесь оно вносит свое понимание в контекст определения: постоянно – музыка, иногда – другие виды искусства. В обозначении виртуоза

[1] Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: https://broukgauzefron.slovaronline.com/21819-VIRTUOZNOST (Дата обращения 15.01.2023).

все так же: «Музыкант-исполнитель, владеющий своим искусством в совершенстве. Глубокое художественное понимание и полная техническая свобода составляют отличительные качества виртуоза»[1].

Тем не менее помимо музыки этот термин часто встречается в описаниях танцев различных направлений от классики до модерна и популярных направлений, рассчитанных на массовую аудиторию (jazz-funk, vogue, high-heels, hip-hop и т. д.). Нам кажется, что виртуозность, в первую очередь, направлена скорее на технику. Ведь даже выражение «художник-виртуоз» может быть адресовано к процессу создания произведения: мозаичист, например, ювелирно шлифует осколки или резчик по дереву быстро и легко вытачивает фигурку со множеством деталей…

Несмотря на частое использование данного выражения в танцевальном искусстве, в балетных энциклопедиях определения нет. Можно ли считать, что в танце все аналогично: высокая техника, глубокий артистизм? Или же есть отличительные черты, дающие нам возможность приблизиться к собственной трактовке? Попробуем найти ответы на эти вопросы.

В ходе исследования были проведены интервью с деятелями искусства о том, что такое виртуозность танца в их понимании. Среди опрошенных были хореограф-реставратор Тони Канделоро, воплотивший в 2023 году на сцене Мариинского театра «Дочь Фараона», балетмейстер и художественный руководитель Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко Максим Севагин, первая солистка Мариинского театра Рената Шакирова и педагог-репетитор Мариинского театра Маргарита Куллик.

[1] Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона [Электронный ресурс]. URL: https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/26610-Виртуозность (Дата обращения 15.01.23).

Каждый из опрошенных высказал свой необычный взгляд, который навел нас на размышления. Было найдено несколько схожих черт, ставших основополагающими для определения термина «виртуозность танца». Но для начала выделим основное из ответов участников.

Тони Канделоро привел нас к итальянскому слову «virtuosismo», означающее нечто высшее. Высшее не только в контексте техники, но и эмоций. Например, 32 фуэте в «Лебедином озере» у Одиллии были созданы вовсе не для раскрытия героиней своих способностей, а чтобы Зигфрид был очарован ею, ее внутренними эмоциями[1].

Максим Севагин рассказал о своем видении виртуозности через призму структуры pas de deux. «Pas de deux – априори виртуозная форма. Очень маленький процент исполнителей может ее делать, так как для этого требуется огромное количество навыков. Нужно делать практически всю технику, которая изучается на протяжении школьных лет и не только. Академия имеет программу, но программа включает в себя не все возможные трюки»[2]. Pas de deux не зря было упомянуто, потому что, по мнению балетмейстера, это самая сложная форма, и для ее исполнения танцовщики должны обладать выносливостью. По структуре оно состоит из: антре, адажио, вариации и коды, но вариаций может быть несколько. «Например, в моем Pas de deux “Павлова и Чеккетти” (имеется в виду постановка М. Севагина “Класс-концерт” в МАМТе, премьера 21 июня 2023 года) дробится вся структура: короткое вступление, антре (более развернутое), второе антре (очень короткое), адажио. Далее Чеккетти исполняет вариацию, после него Павлова танцует очень длинную, развернутую вариа-

[1] Беседа с Т. Канделоро в рамках проекта «Голоса молодых». АРБ. 25.03.2023.
[2] Из интервью с М. Севагиным, проведенным И. Исхаковой и М. Курбатовой. 02.06.2023.

цию, вновь Чеккетти и развернутая кода. Чтобы все это выдержать, нужно обладать “бычей” выносливостью»[1].

В разговоре с Маргаритой Куллик открылось многое. Будучи танцовщицей, она не задумывалась о виртуозности. Технически сложные элементы давались ей абсолютно легко, но став педагогом она начала видеть, чем наполняется значение данного слова. В первую очередь, это музыкальность – когда хореограф и танцовщик чувствуют музыку и все ее нюансы. Казалось бы, работая в музыкальном театре определенно нужно слышать музыку, но сейчас все больше и больше артистов не могут войти с ней в контакт и порой даже сбавляют темп на быстрых вариациях, так как перестают слышать акценты. И здесь мы вновь обращаемся к Севагину, который говорил, что виртуозность – это скорость. В скором темпе нужно услышать музыку и, оставаясь в образе, настроить свое тело так, чтобы оно четко выполняло каждое движение, а не смазывало его.

О наполнении образа Куллик отвечала так: «Балет – это искусство. Надо, чтобы виртуозность была в образе: образные прыжки, образные вращения, образная мелкая техника (если она нужна) – все это должно ложиться на хореографию, на музыкальность. <…> Виртуозность может быть в ножке!»[2] Она упоминает, что сейчас виртуозность во многом связывают с вращениями. Но мы не можем называть человека виртуозом из-за его хорошего технического исполнения пируэтов и фуэте. «Виртуоз – человек, способный создать образ ногами, руками. Виртуозность кистей в каждом образе может быть другой»[3].

[1] Там же.
[2] Из интервью с М. Куллик. 12.06.2023.
[3] Там же.

Рената Шакирова оказалась схожей во взглядах с Куллик: «Виртуозность танца – когда драматизм не исчезает во время техники. Виртуоз – тот, кто точно знает, понимает хореографа и передает технику, замысел, образ»[1].

Итак, на основе представленных мнений, стоит отметить схожие и взаимосвязанные черты. У нас сложилось несколько тезисов, по которым можно приблизиться к определению виртуозности.

Виртуозность – это:

– Не про количество, а про качество исполнения.

Каждый из опрошенных не раз упоминал, что дело не в сотне пируэтов за раз, а в чистом исполнении этих пируэтов.

– Техника вкупе с эмоциональным и драматическим.

Куллик приводила в пример своего ученика и премьера Мариинского театра Кимина Кима, который обладая высокой техникой, в каждом спектакле одни и те же движения может исполнять по-разному, потому что этого требует образ.

– Выносливость, скорость.

– Владение балетными трюками.

Об этом говорил Максим Севагин и перечислял, какие это могут быть движения. В то же время мы рассуждали о том, что не нужно выполнять 150 пируэтов, что само по себе тоже является трюкачеством. Рената Шакирова, упомянула о том, что в школе учат сложной технике, но зачастую она не нужна…

– Музыкальность.

Зачастую в современном танце виртуозность проявляется не в сочетании: техника плюс драматизм, а техника плюс чувство мелодии. Задача исполнителя сводится к тому, чтобы передать звучание и, возможно, замысел композитора. То есть чувство

[1] Из интервью с Р. Шакировой, проведенной И. Исхаковой и М. Курбатовой. 25.04.2023.

композиции важно как в академическом, так и в современном танце.

На основе проведенного исследования, мы выявили несколько характеристик, позволяющих приблизиться к предполагаемому определению термина «виртуозность танца».

Варвара Крылова
Бакалавриат. III курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», образовательная программа «Хореографические исследования и балетная критика»
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор и зав. кафедрой балетоведения

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА ЮРИЯ БРОДЕРСЕНА (1920-е – 1930-е ГОДЫ)

Юрий (Георг) Густавович Бродерсен (23 ноября 1903/1904?–1942) – балетный критик, опубликовавший за свою недолгую жизнь более ста статей в различных периодических изданиях.

Балетная критика Бродерсена 1920-х годов

На протяжении 1920-х годов Юрий Густавович Бродерсен работал в нескольких петроградских периодических изданиях: газете «Вестник театра и искусства» в 1922 году, журналах «Жизнь искусства» и «Музыка и театр» в 1923-м, журнале «Еженедельник академических театров» в 1924-м, журнале «Рабочий и театр» с 1924 года. Большинство статей – рецензии на спектакли. Помимо рецензий Бродерсен писал проблемные статьи.

Первая найденная статья восемнадцатилетнего Бродерсена, опубликована 10 января 1922 года в «Вестнике театра и искусства». Она посвящена «Коппелии» в исполнении балетного училища. Критик-дебютант положительно оценивает труд воспитанников и педагогов («поставленный балет «Коппелия» свидетельствует о громадной творческой работе Училища»[1]). Автор до написания этой статьи явно следил за концертами школы, он упоминает некоторые из последних представлений, сравнивает их с рецензируемым: «Все эти спектакли носили скорее люби-

[1] Ю. Бродерсен. «Коппелия». (Спектакль Академического Балетного Училища) // Вестник театра и искусства. 1922. № 3. С. 3.

тельский характер, в плохеньких костюмах, старых декорациях… Поэтому особый интерес представил утренний спектакль… не носивший характер случайного и любительского, а вполне стройного балетного спектакля»[1]. Бродерсен, описывая наиболее талантливых учениц, выделял их сильные стороны: «Н. Молодзинская – одарена счастливой сценической внешностью, мягкими и грациозными движениями», «выделилась О. Мунгалова, из которой без сомнения выработается хорошая характерная танцовщица», «обладательница безусловно незаурядного дарования»[2]. Критик к началу своей деятельности уже обладал насмотренностью (в статье «Неоправданная монополия» он пишет, что присутствовал на экзаменационных спектаклях с 1919 года[3]), однако его первая статья, в основном, представляла собой перечисление номеров, их исполнителей и постановщиков, дополняемое двумя словами от автора: «мило протанцевала», «большой успех», «хорошо прошли», «прошли с не меньшим успехом»[4]. Чувствуется, что автору еще не хватает умения и слов, чтобы выразить увиденное на сцене. Бродерсен обращал внимание не только на танцовщиков, но и на оркестр, отмечая изменение темпов, мешавшее воспитанникам училища. Возможно, Бродерсен имел какое-то отношение к музыке, получал, как многие дети из хороших семей, музыкальные уроки и мог следить за игрой оркестра.

В газете «Вестник театра и искусства», с которой критик сотрудничал в 1922 году, и в журнале «Еженедельник академических театров», для которого рецензент работал в 1924-м, практически все статьи выходили под рубрикой «Балетные арабески», а заголовки статей были связаны с событием, которое они освещали.

---

[1] Там же.
[2] Ю. Бродерсен. «Коппелия». (Спектакль Академического Балетного Училища) // Вестник театра и искусства. 1922. № 3. С. 3.
[3] Юр. Бродерсен. Неоправданная монополия // Рабочий и театр. 1930. № 32. С. 10.
[4] Там же.

Эти публикации имели схожую структуру. Бродерсен начинал с нескольких слов о балете, его специфике, используя оценочные слова для передачи своего отношения к нему: «яркий образец балетов [18]60 годов, годов наибольшего упадка хореографического искусства»[1]; «сентиментально слащавый по сюжету – этот балет представляет лишь архаический интерес»[2]; «изящный пустячок»[3]. Далее критик обращал внимание на исполнительницу главной партии, на то, как она справилась с технической и актерской стороной образа: «Роль эта требует от Гердт невозможного: темперамента пылкого юга и нежной египетской романтики. Зато классические танцы закончены до совершенства»[4]; «менее удачно – в рыбачьей хижине, где танцы Гердт, не согретые огоньком настроения, не отвечают общей художественной задаче»[5]; «Балет Раймонда" с Е. П. Гердт в заглавной роли с хореографической стороны прошел вполне удовлетворительно»[6], «артистка далека от образа, ее Раймонда – холодная, гордая и властная, какой она конечно не должна быть»[7]. Затем критик упоминал наиболее запомнившихся исполнителей: «С успехом танцевала Г. А. Трояновская (Жемчужину), танцы которой поражают легкостью и красивым благородным рисунком»[8]; «следует отметить В. А. Семенова, захватившего зал своими женственно-мягкими полетами»[9]; «Б. В. Шавров заметно растет на глазах у зрителя. Артист все глубже овладевает техникой

[1] Юр. Бродерсен. Дочь фараона // Вестник театра и искусства. 1922. № 16. С.3.
[2] Юр. Бродерсен. Шарм непосредственности // Еженедельник академических театров. 1924. № 7. С. 4.
[3] Юр. Бродерсен. Испытание Дамиса // Еженедельник академических театров. 1924. № 8. С.4.
[4] Юр. Бродерсен. Дочь фараона // Еженедельник академических театров. 1924. № 11. С.6.
[5] Юр. Бродерсен. Дочь фараона // Вестник театра и искусства. 1922. № 16. С. 3.
[6] Юр. Бродерсен. «Раймонда» // Вестник театра и искусства. 1922. № 19. С.8.
[7] Там же.
[8] Юрий Бродерсен. «Конек-Горбунок» // Вестник театра и искусства. 1922. № 11. С. 3.
[9] Юр. Бродерсен. Юбилей Е.П. Гердт // Еженедельник академических театров. 1924. № 13. С. 18.

классического танца»[1]. В заключение – несколько слов об оркестре, кордебалете, иногда балетмейстере или репетиторе, реже о костюмах: «…Необходимо отметить прекрасную срепетованность спектакля, которым мы обязаны Ф. В. Лопухову»[2]; «Декорации и костюмы… – выше всяких похвал»[3]; «Очень путался кордебалет, и плохо играл оркестр»[4].

К рецензиям этого периода примыкает обзорная статья «Балет за минувший год» в «Вестнике театра и искусства» [5], где критик выделял как основные события прошедшего 1921 года, так и привлекшие его внимание проблемы: застой в балетном театре («репертуар театра обветшал до невозможности»), нехватка сил в труппе («балет в буквальном смысле остался без премьера»), выступление О. А. Спесивцевой в «Жизели», бенефис А. Б. Ширяева, спектакль воспитанников балетного училища, два вечера Московских артистов.

Таким образом, публикуясь в двух периодических изданиях в разные годы, автор придерживался примерно единой структуры рецензий, но затрагивал в них широкий спектр вопросов: обращал внимание и на главных исполнителей, и на кордебалет, следил за оркестром, считал важной частью балетного спектакля сценографию, ценил в танцовщиках грацию, понимал значение техники для артистов.

Газета «Вестник театра и искусства», издававшаяся с 1921 года (15 номеров), в 1922 выпустила 34 номера, на которых ее жизнь завершилась. Бродерсен успел опубликовать в ней за 1922 год 14 статей, 12 из них – рецензии на спектакли, 1 – на те-

[1] Юр. Бродерсен. Шарм непосредственности // Еженедельник академических театров. 1924. № 7. С. 4.
[2] Юр. Бродерсен. Юбилей Е.П. Гердт // Еженедельник академических театров. 1924. № 13. С. 18.
[3] Юр. Бродерсен. Испытание Дамиса // Еженедельник академических театров. 1924. № 8. С. 4.
[4] Юр. Бродерсен. Дочь фараона // Вестник театра и искусства. 1922. № 16. С. 3.
[5] Балет за минувший год // Вестник театра и искусства. 1922. № 15. С. 2.

му прошедшего балетного сезона и 1 – посвящена столетию со дня рождения Мариуса Петипа. Однако Бродерсен никак не откликнулся, вероятно, по причине закрытия журнала, на возобновление Ф. В. Лопуховым «Спящей красавицы» в ноябре 1922 года, являвшейся важным балетным событием.

В газете «Жизнь искусства» Бродерсен опубликовал 5 статей – все за 1923 год. Две – рецензии на летние концерты, где автор придерживался построения текста, похожего на «Балетные арабески», но также делился с читателями своим мнением о событии.

В статье «О летних балетных спектаклях»[1] критик писал о вреде летних концертов, в которых искажается хореография («выкидывают, вставляют и изменяют вариации, танцы, сцены»), плоха сценография («грязные тряпки вместо декораций и костюмов»), и зрители в результате получают «эстетическую безвкусицу». Виновником этого он называл балетного режиссера С. И. Пономарева.

В трех статьях критик превозносил А. Л. Волынского и его Школу Русского Балета. В «Проблеме Русского Балета» [2] он писал: «…балетной критики, во всеобъемлющем смысле этого слова, до А. Л. Волынского не было», и именно он первый подошел к балету со «строго научной и даже философской стороны». В статье «Заря балетного ренессанса» [3] Бродерсен оценил важность Школы Русского Балета: он считал, что ей предстояло «сыграть доминирующую роль» в балетной реформе, а «возродить» и «оздоровить» это искусство. Деликатно критик указывал на недостатки учениц в «Показательном спектакле»: «хотелось бы… больше мягкости в движениях, более глубокого и сочного plié»; «несколько еще хромает техника».

[1] Юр. Бродерсон. О летних балетных спектаклях // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 16.
[2] Юр. Бродерсон. «Проблема Русского Балета» // Жизнь искусства. 1923. № 10. С. 13, 14.
[3] Юр. Б. Заря балетного ренессанса // Жизнь искусства. 1923. № 25. С. 12.

Наибольшее количество рецензий рассматриваемого периода Бродерсен опубликовал в журнале «Рабочий и театр». Это периодическое издание выходило с 1924 по 1937 год, до 1935-го еженедельно, в 1935–1937 годы – раз в две недели, а в 1937 году раз в месяц. Здесь публиковались видные деятели своего времени: А. Я. Ваганова, Ф. В. Лопухов, И. И. Соллертинский, В. М. Богданов-Березовский, А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский и др.

В 1924 году Бродерсен печатался, в основном, в рубрике «Балетная сцена», в последующие годы – в рубрике «Ак-балет». Сопоставив рецензии, можно выявить несколько характерных особенностей. Автор предпочитал сначала выделить сильные стороны исполнителя, а затем обратить внимание на то, над чем еще необходимо работать. Используя прием чередования похвалы и укоров, критик писал: «…превосходный репетитор Ф. В. Лопухов – не балетмейстер»[1], кроме того, автор отмечал, что постановщик не обладает необходимыми качествами для такой работы: «Творческой фантазии, балетмейстерской техники у него нет совершенно»[2]. Вероятно, негативное отношение к Лопухову сложилось под влиянием Волынского, почти в тех же выражениях отказывавшего хореографу в таланте. Однако, увидев дальнейшие постановки балетмейстера, Бродерсен скорректировал свое мнение, признав его «Пульчинеллу» и «Ледяную деву» успехом: «“Пульчинелла”, прежде всего, бесспорно интересный спектакль»[3]; «Несмотря на недостатки… [«Ледяная дева»] удачнейший (после «Пульчинеллы») спектакль последних лет. Правда… путей к новому хореографическому театру – не открывает»[4].

Критик старался заканчивать рецензии на позитивной ноте, часто последнее предложение не подводило итог написанного, а подсвечивало позитивные стороны спектакля. Например, статья «Ак-балет»

[1] Юр. Бродерсен. Обновление ли? // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 8.
[2] Там же.
[3] Юр. Бродерсон. Свежий спектакль // Рабочий и театр. 1926. № 21. С. 8.
[4] Юр. Бродерсон. «Ледяная дева» в Ак–балете // Рабочий и театр. 1927. № 18. С. 9.

заканчивается утверждением, что артисты вызывают «живой отклик в зрительном зале»[1], в другой рецензии под таким же заглавием: «Коллектив ленинградского балета все же заслуживает высокой похвалы: по своей работоспособности и дисциплинированности он вне конкуренции»[2], в конце одной из работ Бродерсен выделил сильные стороны исполнения юной Марины Семеновой «Некоторые моменты были отмечены большой художественной выразительностью, т. н. рондежамбы в воздухе в первом акте и адажио заключительного действия были проведены артисткой с подлинным мастерством»[3].

Рецензии, посвященные концертам объединения «Молодой балет» при театре «Госзнак»[4] – одни из немногих, в которых нет никаких положительных оценок. Показанную «Молодым балетом» «Баядерку» Бродерсен в статье «С негодными средствами»[5] называл «чепухой», происходящее на сцене – «бессмысленным топтанием» и «нелепой сутолокой», а в конце статьи обратился к читателям и культкомиссии с риторическими вопросами о допустимости таких спектаклей.

Критик негативно высказывался и об Айседоре Дункан[6], застав ее выступления в Петрограде в 1922 году, когда танцовщице было уже за сорок лет. Он писал, что «художественная смерть» танцовщицы давно настала: «Пресловутое босоножье, интерпретация музыки через танец – уже давно получили решительное осуждение». Главную ошибку Дункан Бродерсен видит в отсутствии выдумки, нереалистичном изображении греческих танцев. Он приходит к выводу, что танец артистки не был революционен, а вклад босоножки в «эволюцию театрального танца ничтожен».

---

[1] Юр. Бродерсен. Ак–балет // Рабочий и театр. 1925. № 5. С. 3.
[2] Юр. Бродерсен. Ак–балет // Рабочий и театр. 1925. № 6. С. 16.
[3] Юр. Бродерсен. «Спящая красавица» с Семеновой и несколько мыслей по поводу // Рабочий и театр. 1927. № 20. С. 13.
[4] Не путать с группой «Молодой балет», выступавшей в начале 1920-х годов под руководством Г. Баланчивадзе.
[5] Юр. Б. С негодными средствами // Рабочий и театр. 1924. № 12. С. 13.
[6] Ю.Б. Айседора Дункан // Рабочий и театр. 1927. № 39. С. 14.

Важно учитывать специфику времени, в которое писал критик. В его статьях часто встречается осуждение всего заграничного, не советского: «За время ее (Люком. – *В. К.*) скитаний по западу ее уже основательно успели забыть… десять месяцев Е. М. Люком обслуживала западноевропейские сцены»[1]), обращения к государственной власти в статьях, призывы к читателю («Допустимы ли такие спектакли в фабричных театрах? Что думает по этому поводу культкомиссия Госзнака?»[2].

Ю. Г. Бродерсен – критик, находившийся под влиянием А. Л. Волынского, разделяющий советскую идеологию, что сильно повлияло на его взгляды на балетный театр и на мнения о конкретных деятелях. При написании рецензий, не связанных с вышеупомянутыми факторами и не касающихся острых тем, автор высказывал свое мнение прямо, но все же деликатно по отношению к современникам.

Основную часть наследия Бродерсена 1920-х годов составляли рецензии, но помимо них было опубликовано около 10 проблемных статей. Первая из них посвящена репертуару предстоящего театрального сезона. Критик писал о необходимости изменений, считая, что нужно «создать новый, отвечающий запросам современного зрителя, вид хореографического искусства»[3]. Бродерсен называл ключевыми событиями сезона 1925–1926 включение в репертуар новых балетов на современные темы, вероятный приезд из Москвы К. Я. Голейзовского. При этом, на примере 2 акта «Жизели» и «Царства Теней» «Баядерки», отмечал важность сохранения классических спектаклей: «Эти классические – в лучшем значении этого слова – балеты имеют все данные считаться современными…по своему танцевальному содержанию. Все здесь построено на безупречном мастерстве, блестящей завершенности, на торжестве утверждения здорового че-

[1] Юр. Бродерсен. Летние сцены. // Жизнь искусства. 1923. № 32. С. 4.
[2] Юр. Б. С негодными средствами // Рабочий и театр. 1924. № 12. С. 13.
[3] Юр. Бродерсен. Театр хореографии // Рабочий и театр. 1925. № 41. С. 14.

ловеческого тела»[1]. Рассуждая о путях нового балетного театра, писал: «…Не отвергая старые постановки, а только тщательно изучив и проанализировав их, можно создать новый балетный театр, который по мощи и убедительности своей мог бы превзойти все виденное в балете»[2]. Бродерсен, видя необходимость в изменении балетного театра, считал ошибкой отказ от спектаклей прошлых лет.

В статье «А где же путь?»[3] критик снова обращался к поиску дальнейших путей развития балета, пытался разобраться, в чем состоит новаторство М. М. Фокина. Критик не считал, что развитие балетного театра связано с продолжением идей хореографа, и в этом походил на своего кумира Волынского. Он признавал талантливыми только «Половецкие пляски», говоря, что в них происходит «настоящий взрыв художественного мастерства». В отличие от Волынского, высоко оценивающего «Шопениану», Бродерсен даже в ней находил только «томную изнеженность, приторный и щегольской лиризм танца». В порицании Фокина он заявлял, что для дальнейшего развития балетного театра необходимо «отбросить глубоко неправильный взгляд на Фокина как новатора».

Другой темой для Бродерсена послужило недовольство руководством ГАТОБа. В статье «В ак. балете неблагополучно» [4] он пишет, что «артисты лишены достаточного руководства», из-за чего их работа сводится к «механическому копированию давно известных образцов». Опираясь на впечатления от спектакля в честь юбилея И. Ф. Кшесинского, приводит примеры упадка актерского мастерства у современных исполнителей, приходит к выводу о необходимости «воспитания балетной молодежи», не только со стороны технического усовершенствования, но и индивидуальной работы над партиями.

---

[1] Там же.
[2] Там же.
[3] Юр. Бродерсен. А где-же путь? // Рабочий и театр. 1926. № 48. С. 10.
[4] Юр. Бродерсен. В ак. балете неблагополучно // Рабочий и театр. 1928. № 20. С. 6.

В работе, посвященной «Красному маку» [1], Бродерсен поднимал проблему безразличия руководства театра и балетмейстера к предложенным критиками идеям по устранению недостатков. Для него важно вести диалог с создателями балета, он настаивает на необходимости изменения спектакля, исправления идеологических и постановочных ошибок, решительно протестует «против подобной медлительности». Бродерсен вспоминал ключевые недостатки «Красного мака»: «…Чинное расхаживание одиноких статистов скорее напоминает прогулку девиц из бывшего благонравного пансиона… Резкое осуждение получил совместный танец малаек и кули… не сделанным показался мне танец советских матросов… Много банального, надуманного и неудачного отмечалось в 3 акте».

В статье «Итоги неутешительны» [2] Бродерсен высказывал мнение о дискуссии вокруг статей Е. М. Люком и Т. А. Трояновской, ответа им Ф. В. Лопухова о состоянии балетной труппы и путях дальнейшего развития балета. Не разделяя позицию Лопухова, Бродерсен обвиняет его в «пренебрежительном отношении… к требованиям общественности», в равнодушном отношении к критике своих спектаклей (ссылаясь на будто бы «“близорукость” критикующих»). Все это виделось автором причинами так и не найденного пути, по которому должен развиваться балетный театр. Он считал, что для преодоления кризиса необходимо: «1) возможно шире вовлечь все творческие силы балетного коллектива в дело реконструкции балетного театра, как по линии тематической, так и формальной; 2) усилить художественное и политическое руководство; 3) поднять ответственность постановщиков; 4) уничтожить кабинетную обособленность постановщиков, балетмейстерскую монополию, привлечь молодежь к балетмейстерству; 5) решительно бороться с личной вкусовщиной, чисто формальными упражнениями отдельных постановщиков».

[1] Юр. Бродерсен. О «Красном маке» // Рабочий и театр. 1929. № 16. С. 9.
[2] Юр. Бродерсон. Итоги неутешительны // Рабочий и театр. 1929. № 52. С. 7.

Балетная критика Бродерсена 1930-х годов

На протяжении 1930-х годов Ю. Г. Бродерсен опубликовал больше всего статей в журнале «Рабочий и театр». Он активно писал для этого издания в 1930 и 1936 году, несколько статей вышли в 1931, 1932 и 1935-м. Две статьи напечатаны в газете «Вечерняя Москва» (по одной в 1933-м и в 1935-м), одна в журнале «Советский театр» в 1935-м; все они посвящены премьерам в Ленинграде. Критик иногда публиковался в «Красной газете» и в «Смене».

В этот период Бродерсен расширил тематику: писал не только о балете, но и о кинематографе[1], цирковом искусстве[2] и оперном театре[3]. На это, вероятно, повлияла поездка в Германию (приблизительно в первом полугодии 1932-го), отразившаяся в статях под заглавием «Письма из Германии».

Изменился и размер работ, они стали более объемные. Раньше статьи обычно не превышали половины страницы, теперь они доходили до трех, а средний размер увеличился до страницы. Бродерсен стал уделять больше времени не рецензиям, как в прошлом десятилетии, а проблемным статьям.

С 1930 по 1934 год критик не публикует в «Рабочем и театре» ни одной рецензии. Первая написанная статья вышла в 1935 году и была посвящена гастролям балета московского Музыкального театра им. Вл. Немировича-Данченко[4]. Критик начал с воспоминаний о спектаклях труппы в прошлый приезд в Ленинград, затем перешел к показанным балетам. Про «Соперницу» он написал, что это «едва ли не единственный балет, где все происходящее на сцене понятно без помощи печатного либретто». Критик считал, что такого эффекта постановщики Б. Мордвинов

[1] Юр. Бродерсен. Чемпионы мордобоя // Рабочий и театр. 1932. № 2. С. 20, 21.
[2] Юр. Бродерсен. Собака, опередившая хозяина // Рабочий и театр. 1932. № 4. С. 17.
[3] Юр. Бродерсен. Искусство. Чужой голос со сцены советской оперы // Смена. 1932. № 35. С. 4.
[4] Юр. Бродерсен. Четыре года спустя // Рабочий и театр. 1935. № 24. С. 18.

и Н. Холфин достигли использованием содержательной мимической речи взамен «шаблонной балетной жестикуляции». Несмотря на общую положительную оценку спектакля, Бродерсен указал и на его минус: «Направив весь свой творческий запал на осмеяние ходульности традиций старого классического балета, режиссура и исполнители, сами того не замечая, подрубили сук, на котором они сидят». Более перспективной для будущего балета он считал «Треуголку». Автор высоко оценил попытку переосмысления классического танца, «создания реалистического танцевального спектакля». Кроме того, он отметил удачную пантомиму, в которой критик видел влияние Московского художественного театра, и снова выделил постановщиков, которые «щедро рассыпали по всему спектаклю блестки режиссерской талантливости». Н. Холфина Бродерсен называл одаренным и изобретательным балетмейстером, создавшем «много интересного и в чисто танцевальном плане», но выявил неудачи и «Треуголки»: массовые танцы там «непомерно растянуты, мучительно однообразны, а иногда просто неинтересны». В конце статьи он обратился к оценке артистов, заметил, что их мастерство выросло за последние 4 года: «Если раньше труппа театра служила лишь необходимым фоном для выступления… то сейчас это профессионально сильный и спаянный творческий ансамбль». В его актерском единстве Бродерсен видел залог успеха Музыкального театра им. Вл. Немировича-Данченко.

Последним годом публикаций на страницах «Рабочего и театра» для критика стал 1936-й. В это время им написано 6 статей о балете, две из них – творческие портреты Г. Улановой[1] и Т. Вечесловой[2]. Важным событием стало возобновление балета «Пламя Парижа» В. И. Вайнонена, на которое откликнулся Бродер-

[1] Юр. Бродерсен. Галина Уланова // Рабочий и театр. 1936. № 1. С. 16, 17.
[2] Юр. Бродерсен. Татьяна Вечеслова // Рабочий и театр. 1936. № 18. С. 14–16.

сен[1]. На его взгляд, оно вышло неудачным, потому что «то, что главным образом нуждалось в исправлениях, осталось почти неизменным, и наоборот, то, что составляло несомненную ценность прежней постановки, оказалось в значительно степени испорченным». Основной проблемой он видел переработку балета Вайноненом, который «недопустимо снизил приподнято-романтический и несомненно революционный дух первой революции, он вдребезги разбил ту стилистическую стройность, которая составляла неоспоримое достоинство спектакля». Первый акт критик называет «погубленным», но наименее удачные изменения постигли конец последнего акта, «превратив аллегорический балет в никому ненужный дивертисментный привесок». К удачам балетмейстера критик отнес пролог и сцену на Парижской площади перед штурмом королевского дворца («удалось передать героический пафос народа в историческую ночь»). В то же время классические танцы, поставленные Вайноненом, автор характеризует как «однообразные», «неизобретательно поставленные», считая, что «значительнее разнообразнее и полнее сказывается балетмейстерское дарование Вайнонена» в характерных номерах.

Декорации В. В. Дмитриева Бродерсен называл «сусально приторными», «неинтересными»; ему понравились только пролог и парижская площадь. В конце автор уделил внимание исполнителям, выделив Иордан за техническое мастерство и попадание в роль («создает редкий (особенно для балета) по своей правдивости и искренности образ Жанны»; «блеснула безукоризненной техникой, показав в заключении предел виртуозности – большие фуэте en tournant»). Сравнивая Анисимову-Терезу в спектакле четыре года назад и в возобновлении, он приходит к заключению, что «сейчас Анисимова переигрывает сверх всякой меры, искус-

[1] Юр. Бродерсен. «Пламя Парижа» // Рабочий и театр. 1936. № 22. С. 24.

ственно “нажимая” на внешнюю темпераментность», из-за чего образ становится «излишне растрепанным и крикливым». Дудинская танцевала «в техническом отношении неровно», ее Мирейль де Пуатье показана «неискренне и ходульно». Статья заканчивалась мыслью о важности режиссера в балетном театре («отсутствие направляющей режиссерской руки явилось основной причиной неудачи») и пожеланием третьей версии спектакля («а такой несомненно потребуется»).

В 1935 году Бродерсен опубликовал в газете «Вечерняя Москва» рецензию на премьеру балета «Светлый ручей» [1], состоявшуюся 4 апреля в ленинградском Малом оперном театре. В начале критик назвал спектакль удачей, похвалил Ф. В. Лопухова, за то, что он, несмотря на «примитивное» либретто, сумел построить веселый, бодрый балет. Особенно выделил заслугу балетмейстера в создании правдоподобия на сцене путем хореографии, а не пантомимы: «…в “Светлом ручье” утверждение реализма достигается прежде всего средствами самого танца и в частности классического». Главной заслугой Лопухова Бродерсен считал «нахождение реалистического в своей основе и отличного по качеству танцевального комедийного жанра». Отмечена сценография («много парфюмерно-кондитерской сусальности» и музыка балета, принадлежащая Д. Д. Шостаковичу («легка, весела, и главное, танцевальна»). Несколько слов посвящено исполнителям главных партий: З. Васильева «обладает чудной легкостью», «буквально носится по сцене», «в ее танцах много лиризма и мягкости»; Ф. Балабина – «сильнее в технике и шлифовке рисунка», П. Гусев «чрезвычайно простыми и скупыми мазками… дает образ студента-агронома, совершенно снимая с него слащавость, свойственную балетному кавалеру». В конце Бродерсен совето-

[1] Юр. Бродерсен. «Светлый ручей» // Вечерняя Москва. 1935. № 136. С. 3.

вал пересмотреть и переработать либретто спектакля, который прочно войдет в репертуар.

«Светлому ручью» посвящена рецензия Бродерсена и в журнале «Советский театр» [1], она представляет собой почти точную копию работы из «Вечерней Москвы». Положительный отзыв Бродерсена на премьеру в московской прессе, возможно, оказал влияние на решение перенести балет на сцену Большого театра (премьера 30 ноября 1935 года).

Критик напечатал несколько статей в ленинградской «Красной газете», из них – 3 рецензии, посвященные премьерам балетов «Болт» (1931), «Лебединое озеро» (1933) и Вечера балетмейстера Л. В. Якобсона (1932). Бродерсен остался недоволен всеми спектаклями. Он видел неудачу «Болта»[2] в незнании современной жизни Лопуховым, в «кабинетном умничении, безыдейности и идеологической нечеткости мировоззрения» постановщика. Кроме того, нет новых приемов в хореографии: «это повторение давно пройденного», а «целый ряд отдельных сцен и танцев» вызвал резкий протест: «Анекдотический пляс кузнеца, откалывающий присядку с молотками в руках, беспрерывная присядка красноармейцев и комсомольцев, мрачный танец авиаторов и весь второй акт… – все это нуждается в коренной переработке и перестановке». Бродерсен в заключении выделил плюсы – музыку Шостаковича («превосходная по инструментовке и танцевальным ритмам музыка»), но подчеркнул, что она не может перекрыть все минусы балета.

В отсутствии новизны критик обвинял и Якобсона в статье «Перепев старых песен» [3]. Он писал, что работы, показанные в вечер балетмейстера, представляли собой переделку «вальсов Шопена под Фокина, физкультурных этюдов под Лопухова, фан-

[1] Юр. Бродерсен. Советская танцевальная комедия // Советский театр. 1935. № 8. С. 10, 11.
[2] Юр. Бродерсен. Неудавшееся перевооружение балета // Красная газета. 1931. № 86. С. 4.
[3] Юр. Бродерсен. Перепев давно отпетых песен // Красная газета. 1932. № 76. С. 3.

тазий под Голейзовского, вальсов под Баланчивадзе». Рецензент упрекает балетмейстера не только в «идейной скудности, бессюжетности, аполитичности», но и в «беспомощности в формальном, техническом и музыкальном отношениях», однообразии.

Последняя балетная рецензия в «Красной газете» – о «Лебедином озере» в новой редакции А. Я. Вагановой[1], где Бродерсен отмечает как минус «слащавое кокетство и приторную красивость» и неумение постановщиков критически переосмыслить "Лебединое озеро"»[2].

Работы критика в 1930–е годы были сильно идеологизированы. Интересно сравнить рецензии на «Пламя Парижа» других авторов «Рабочего и театра». Е. Гершуни, несмотря на название статьи «Актеры в балете "Пламя Парижа"»[3], уделяет больше внимания постановщикам и идейному содержанию спектакля. Как и Бродерсена, его волнуют дальнейшие пути развития «отстающего» от передовых позиций времени балетного искусства, так что встает «глубокомысленный вопрос "быть балету или не быть"». Гершуни считал, что успех балета «Пламя Парижа» свидетельствует о его «доходчивости, которая в свою очередь служит одним из существенных показателей степени эффективности спектакля», то есть подходил к произведению с чисто практической, утилитарной точки зрения. Критик считал, что «настоящее высокое качество балетного спектакля может быть достигнуто только путем подлинной революционной тематики». Это роднит его с Бродерсеном, часто писавшем о необходимости обращения к современным сюжетам. Оба критика были не согласны с подготовкой кадров в училище (у Гершуни вызывал тревогу вопрос «соответствии подготовки… новым творческим задачам») и по-

[1] Юр. Бродерсен. «Лебединое озеро» в Театре оперы и балета» // Красная газета. 1933. № 88. С. 4.
[2] Там же.
[3] Евг. Гершуни. Актеры в балете «Пламя Парижа» // Рабочий и театр. 1932. № 34. С. 8, 9.

литикой руководства театра (которое привело к задерживанию «вооружения балетной труппы современными средствами войны на художественном фронте»). Еще один автор, А. Гвоздев, считал премьеру «Пламени Парижа» успешной, поскольку она «порывает со старыми сценарными штампами… сужавшими тему танцевального действия до лирико-эротического порядка»[1]. Как и Бродерсен, Гвоздев был негативно настроен по отношению к заграничному искусству: «…балет Фокина – Дягилева разлагается на Западе, попадая под воздействие тех же сил, которые ведут… культуру империалистического Запада к загниванию»[2].

Итак, все три рецензента соглашались с необходимостью воплощения на сцене советских сюжетов, видели в этом выход из кризиса. Таким образом, идеологическая окраска статей Бродерсена была связана с требованием времени, и повторялась в похожих выражениях в работах других авторов, поэтому непросто понять, было ли это искреннее мнение или конформизм.

Как было упомянуто выше, в начале 1930-х годов Бродерсен не опубликовал ни одной рецензии, только проблемные статьи. В них его по-прежнему волнуют пути развития советского балета. В статье «Трагедия молодых кадров» [3] он писал, что с помощью дебютов молодых артистов руководство театра пытается «удержать заполняемость зрительного зала». О дебюте Вечесловой в «Лебедином озере» критик заключает, что молодая артистка слаба и с технической стороны («ее танцы – несмотря на виртуозность отдельных частей – в общем дряблы, неустойчивы»), и с актерской («все, что она проделывала было органически вне музыки, абсолютно не в плане всего балета», «внешняя техническая изощренность не скрывает внутренней пустоты и сценической

[1] А. Гвоздев. «Пламя Парижа» в Гостеатре оперы и балета // Рабочий и театр. 1932. № 32–33. С. 8.
[2] Там же.
[3] Юр. Бродерсен. Трагедия молодых кадров // Рабочий и театр. 1930. № 16. С. 12.

фальши»). Бродерсен видел причину неудач в отсутствии современных балетов, из-за чего танцовщикам приходится танцевать в «органически чуждых» старых балетах. Однако главной проблемой он считал подготовку артистов в Хореографическом Техникуме, обвинял школу в «увлечении голым формализмом и штукарством» и непонимании задач, стоящих перед советским театром.

Хореографическому Техникуму Бродерсен посвятил несколько статей 1930 года, в которых заметно усилился идеологический характер его высказываний. Статью «Неоправданная монополия» [1] критик начал с негодования по поводу уникального права танцевать в бывшем Мариинском театре только выпускникам этого учебного заведения («сейчас подобная система комплектования госсцены иначе, как абсурдной, названа быть не может»). В связи с этим, автор приходит к выводу: «Мы должны с особой строгостью относиться к работе Техникума, требовать от него неуклонного и правильного разрешения задач, поставленных перед ним советским театром». Бродерсен обвинял Техникум в отсутствии системы воспитания артистов под запросы советского театра («Школа судорожно кидается от классики в объятия голого акробатического формализма, безнадежно путается в псевдоэтнографических и стилизованных танцах»). Он укорял руководство Техникума за банальности: «Разницы между [экзаменационным] спектаклем 1919 г. и нынешнего нам, по существу, обнаружить не удалось»; был недоволен подбором номеров воспитанникам, т. к. они не давали «ничего, что позволило бы нам отметить их индивидуальные качества, их актерскую, а не танцевальную квалификацию». Мастерство выпускников назвал «совсем ничтожным», подчеркнул, что все «серо, немощно», отметив некоторых «добросовестно танцевавших». Он приходит к

[1] Юр. Бродерсен. Неоправданная монополия // Рабочий и театр. 1930. № 32. С. 10.

выводу, что в выпускном спектакле не было показано ничего, связанного с новым развитием балетного театра.

Статья «Балет без кадров»[1] освещала тот же выпускной спектакль, но с более подробным разбором номеров, в результате, которого сделан вывод, что Хореографический техникум «заведен в непроходимое болото аполитичности и формальных штукарств». Бродерсена не удовлетворил ни один номер, и он призывает взять решительный курс на «политизацию всей работы техникума, на полную смену всего руководящего состава».

К кризису подготовки артистов балета Бродерсен обращался и в статье «Результаты ложного метода» [2]. Увидев выпускные спектакли Гос. Вечерних балетных курсов и хореографического отделения 1-й Госхудстудии, критик «ставит вопрос о катастрофе». Все три учебных заведения работают по одной системе, перенятой у Хореографического техникума («скверная копия с не менее скверного оригинала»). В конце автор подводит итог последних статей: «Балетный театр рискует остаться без смены. Задача общественности – эту угрозу предотвратить».

В статье «Балет дезертирует» [3] Бродерсен обвиняет уже руководство московского Большого театра в нежелании и неумении воплотить задачи, стоящие перед советским театром. Он считал, что «балетный театр буквально предоставлен силе собственной инерции» и призывал как можно скорее освободить балетный театр «от чуждых наслоений, от старых традиций, тормозящих его творческий рост и развитие».

К более конкретному обозначению проблем Бродерсен переходил на примере балета «Золотой век» в статье «Легализация приспособленчества»[4]. Он видел причины «полного художест-

[1] Ю. Бродерсен. Искусство без кадров // Красная газета. 1930. № 47. С. 6.
[2] Юр. Бродерсен. Результаты ложного метода // Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 13.
[3] Юр. Бродерсен. Балет дезертирует // Рабочий и театр. 1930. № 37. С. 9.
[4] Юр. Бродерсен. Легализация приспособленчества // Рабочий и театр. 1930. № 60–61. С. 8.

венного банкротства балета» в «отсутствии творческого метода, политическом дальтонизме, идейной и художественной беспринципности, эклектизме». Автор считал, что «Золотой век» вобрал в себя худшие течения современного балета: «Здесь можно найти и откровенное приспособленчество, и вульгаризацию ответственной темы, и непомерное увлечение формализмом». В результате Бродерсен снова подчеркивает необходимость «коренной ломки старых традиций балетного театра».

Критика волновало и отсутствие подготовки балетмейстеров. Бродерсен сравнил балетмейстеров с холодными сапожниками, безликими, готовыми на что угодно ради денег. Работы таких постановщиков он охарактеризовал как «заплаты на старые изношенные балетные дуэты», «эксцентричные симфонии Бетховена», «спорттроты и гротески». К «ремесленникам» он относит молодого Л. М. Лавровского, чей вечер балетов критик разбирает в этой статье[1]. Он недоволен концертом, видя «компилятивное повторение балетных азов, некритическое подражание Фокину, формалистское понимание музыки, идейную пустоту, и политическую ненаправленность всех без исключения номеров, а главное, абсолютное незнание задач, стоящих сейчас перед балетным театром»[2]. В конце акцентируется внимание на необходимости специальной подготовки молодых балетмейстеров.

Таким образов, огромное влияние на критику Бродерсена оказала идеология. Для соответствия политической ситуации в стране автор изменил слог и стиль написания текстов, наполнил свои статьи лозунгами, из-за которых искусство отошло на задний план, стал прибегать к лексике далекой от языка критики.

Влияние советской идеологии, усиливавшаяся по мере лет, сегодня может помешать восприятию статей Юрия Бродерсена,

[1] Юр. Бродерсен. Холодные сапожники // Рабочий и театр. 1932. № 17. С. 17.
[2] Там же.

усложнить выявление сведений из них. Но если отделять мысли автора от политических наслоений, то его статьи содержат информацию о танцовщиках, балетмейстерах, музыке, сценографии и репетиторской работе важного периода истории советского балета.

Каталог балетных статей Ю. Г. Бродерсена «Вестник театра и искусства»

1. Ю. Бродерсен. «Коппелия». (Спектакль Академического Балетного Училища) // Вестник театра и искусства. 1922. № 3. С. 3.
2. Ю. Бродерсен. «Конек-Горбунок». (Академический театр оперы и балета) // Вестник театра и искусства. 1922. № 7. С. 2, 3.
3. Ю. Бродерсен. «Эсмеральда». (Академический Театр Оперы и Балета) // Вестник театра и искусства. 1922. № 9. С. 2.
4. Юрий Бродерсен. «Конек-Горбунок» // Вестник театра и искусства. 1922. № 11. С. 3.
5. Юр. Бродерсен. Рецензии. «Корсар» // Вестник театра и искусства. 1922. № 12. С. 5.
6. Юр. Бродерсен. «Пахита» (Спектакль Академического Балетного Училища) // Вестник театра и искусства. 1922. № 14. С. 3.
7. Юр. Бродерсен. Дочь фараона // Вестник театра и искусства. 1922. № 16. С. 3.
8. Юр. Бродерсен. «Раймонда» // Вестник театра и искусства. 1922. № 19. С. 8.
9. Юр. Бродерсен. Чествование памяти М.И. Петипа (По поводу 100-летия со дня рождения) // Вестник театра и искусства. 1922. № 21. С. 5, 6.
10. Юр. Бродерсен. Юбилей Э. И. Вилль // Вестник театра и искусства. 1922. № 22. С. 5.
11. Юр. Бродерсен. «Сильфида». (Показательный спектакль Балетного Училища). // Вестник театра и искусства. 1922. № 25. С. 7.

12. Ю.Б. Балетные арабески // Вестник театра и искусства. 1922. № 33. С. 3.

13. Ю. Бродерсен. Профанирующее искусство // Вестник театра и искусства. 1922. № 34. С. 4.

«Жизнь искусства»

14. Юр. Бродерсен. «Проблема Русского Балета» // Жизнь искусства. 1923. № 10. С. 13, 14.

15. Юр. Бродерсен. О летних балетных спектаклях // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 16.

16. Юр. Б. Балет. Заря балетного ренессанса // Жизнь искусства. 1923. № 25. С. 12, 13.

17. Юр. Бродерсен. Летние сцены // Жизнь искусства. 1923. № 32. С. 4.

18. Ю.Б. Показательный спектакль // Жизнь искусства. 1923. № 51. С.16.

«Музыка и театр»

19. Бр. Бенефис Лопуховой и Орлова // Музыка и театр. 1923. № 22. С. 7,8.

«Рабочий и театр»

20. Юр. Бродерсен. Балетная сцена. М.П. Кандаурова // Рабочий и театр. 1924. № 4. С. 14.

21. Юр. Бродерсен. Балетная сцена. «Дон-Кихот» // Рабочий и театр. 1924. № 5. С. 10.

22. Ю. Б. Танцы в Дон-Жуане // Рабочий и театр. 1924. № 5. С. 9.

23. Юр. Бродерсен. А. А. Горский // Рабочий и театр. 1924. № . С. 12.

24. Юр. Бродерсен. Балетная сцена. Академическая молодежь // Рабочий и театр. 1924. № 7. С. 13.

25. Юр. Бродерсен. Обновление-ли? // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 8.

26. Юр. Бродерсен. Ак-балетное училище // Рабочий и театр. 1924. № 9. С. 14.

27. Юр. Бродерсен. Балетная сцена. «Раймонда» // Рабочий и театр. 1924. № 10. С. 14.

28. Юр. Б. С негодными средствами // Рабочий и театр. 1924. № 12. С. 13.

29. Ю.Б. Памяти Лидии Ивановой // Рабочий и театр. 1924. № 13. С. 12.

30. Юр. Бродерсен. «Коппелия» // Рабочий и театр. 1924. № 14. С. 12.

31. Юр. Б. Балет в Госзнаке // Рабочий и театр. 1925. № 1. С. 7.

32. Юр. Бродерсен. Акад. балет. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. № 1. С. 11, 12.

33. Юр. Бродерсен. Ак-балет // Рабочий и театр. 1925. № 2. С. 9.

34. Юр. Бродерсен. Ак-балет. Половецкие пляски // Рабочий и театр. 1925. № 3. С. 13.

35. Юр. Бродерсен. Балетная феерия // Рабочий и театр. 1925. № 4. С. 14.

36. Юр. Бродерсен. Ак-балет // Рабочий и театр. 1925. № 5. С. 3.

37. Юр. Бродерсен. Ак-балет // Рабочий и театр. 1925. № 6. С. 16.

38. Юр. Бродерсен. Е. М. Люком // Рабочий и театр. 1925. № 8. С. 14.

39. Юр. Б. Балет в ак-малом // Рабочий и театр. 1925. № 8. С. 15.

40. Юр. Бр. Ак.-балет // Рабочий и театр. 1925. № 9. С. 13–14.

41. Юр. Бр. *** // Рабочий и театр. 1925. № 10. С. 15.

42. Юр. Бр. Неудачные похождения молодого балета в Госзнаке // Рабочий и театр. 1925. № 12. С. 17.

43. Юр. Бродерсен. Викторина Кригер // Рабочий и театр. 1925. № 13. С. 14.

44. Юр. Бр. Балеты Стравинского // Рабочий и театр. 1925. № 15. С. 13.

45. Юр. Бродерсен. «Ручей» // Рабочий и театр. 1925. № 16. С. 13.

46. Юр. Бродерсен. По профессиональным театрам. // Рабочий и театр. 1925. № 17. С. 13.

47. Бр. Ак-балет // Рабочий и театр. 1925. № 20. С.14.

48. Юр. Бродерсен. По профессиональным театрам. Ак-балет. «Египетские ночи» // Рабочий и театр. 1925. № 21. С. 12.

49. Ю.Б. «Жизель» // Рабочий и театр. 1925. № 21. С. 12.

50. Юр. Б. Р. По профессиональным театрам. А.В. Ширяев // Рабочий и театр. 1925. № 22. С. 14, 15.

51. Юр. Бродерсен. По профессиональным театрам. Гос. Хореографический техникум // Рабочий и театр. 1925. № 24. С. 11.

52. Юр. Бродерсен. Театр хореографии // Рабочий и театр. 1925. № 41. С. 14, 15.

53. Юр. Б. Гастроль москвичей // Рабочий и театр. 1925. № 41. С. 15.

54. Юр. Б. Конек–Горбунок // Рабочий и театр. 1925. № 43. С. 11.

55. Юр. Бр. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. № 44. С. 7.

56. Юр. Бр. «Корсар с Т.А. Трояновой // Рабочий и театр. 1925. № 45. С. 13.

57. Юр. Бродерсен. Гастроль Викторины Кригер // Рабочий и театр. 1925. № 47. С. 11.

58. Юр. Бродерсен. «Павильон Армиды» // Рабочий и театр. 1925. № 49. С. 10, 11.

59. Б. О. В. Федорова // Рабочий и театр. 1926. № 1. С. 16.

60. Б. Юрьев. «Ручей» и «Коппелия» // Рабочий и театр. 1926. № 2. С. 10, 11.

61. Юр. Бр. Еще – не по силам // Рабочий и театр. 1926. № . С. 10, 11.

62. Ю.Б. Ак-балет // Рабочий и театр. 1926. № 9. С. 13.

63. Юр. Бродерсен. Свежие силы в балете // Рабочий и театр. 1926. № 19. С. 12, 13.

64. Ю.Б. «Баядерка» с Е. М. Люком // Рабочий и театр. 1926. № 20. С. 13.

65. Юр. Бродерсен. Свежий спектакль // Рабочий и театр. 1926. № 21. С. 8, 9.

66. Ю. Леонтьев – «Пульчинелла» // Рабочий и театр. 1926. № 23. С. 6.

67. Юр. Бродерсен. 2 вида халтуры // Рабочий и театр. 1926. № 33. С. 6.

68. Б. Скучный спектакль. «Мексиканский кабачок» в Павловске // Рабочий и театр. 1926. № 34. С. 5.

69. Юр. Бродерсен. «Эрос» для американцев // Рабочий и театр. 1926. № 35. С. 6.

70. Юр. Бр. Почти смертельная операция. «Тщетная» в Павловске // Рабочий и театр. 1926. № 35. С. 6, 7.

71. Б. Павловский вокзал // Рабочий и театр. 1926. № 36. С. 5.

72. Б. По театрам. Эсмеральда в ак-балете // Рабочий и театр. 1926. № 43. С. 11.

73. Юр. Бродерсен. А где-же путь? // Рабочий и театр. 1926. № 48. С. 10.

74. Юр. Бродерсен. Семенова – Баядерка // Рабочий и театр. 1926. № 52. С. 13.

75. Юр. Бродерсен. Неудачный эксперимент! // Рабочий и театр. 1927. № 2. С. 10, 11.

76. Юр. Бр. Викторина Кригер // Рабочий и театр. 1927. № 9. С. 11.

77. Юр. Бр. В. Кригер в «Коньке-Горбунке» // Рабочий и театр. 1927. № 10. С. 10.

78. Б. Московский балет в Ленинграде // Рабочий и театр. 1927. № 15. С. 13.

79. Юр. Бродерсен. Балетный вечер москвичей // Рабочий и театр. 1927. № 17. С. 13.

80. Юр. Бродерсен. «Ледяная дева» в ак-балете // Рабочий и театр. 1927. № 18. С. 9, 10.

81. Юр. Бродерсен. «Спящая красавица» с Семеновой и несколько мыслей по поводу // Рабочий и театр. 1927. № 20. С. 13.

82. Б. Еще о наступлении бездарности // Рабочий и театр. 1927. № 34. С. 13.

83. Ю.Б. Айседора Дункан // Рабочий и театр. 1927. № 39. С. 14.

84. Юр. Бродерсен. Вечер В. Кригер и А. Мессерера в Большом зале Акфилармонии // Рабочий и театр. 1928. № 11. С. 5.

85. Юр. Бр. И. Ф. Кшесинский // Рабочий и театр. 1928. № 14. С. 4.

86. Юр. Бродерсен. В ак. балете неблагополучно // Рабочий и театр. 1928. № 20. С. 6.

87. Ю. Бродерсен. Показательный спектакль Гос. Хореографического Техникума // Рабочий и театр. 1928. № 23. С. 9.

88. Юр. Бр. Балет без критики. О «Коньке-Горбунке» // Рабочий и театр. 1928. № 52. С. 7.

89. Юр. Бр. По театрам Ленинграда. На балетном утреннике // Рабочий и театр. 1929. № 1. С. 9.

90. Ю.Б. Валеска Герт танцует // Рабочий и театр. 1929. № 11. С. 7.

91. Юр. Бродерсен. О «Красном маке» // Рабочий и театр. 1929. № 16. С. 9.

92. Юр. Бр. Спектакль балетного училища // Рабочий и театр. 1929. № 20. С. 9.

93. Юр. Бродерсен. Театральная неделя. Киевские босоножки // Рабочий и театр. 1929. № 22. С. 6, 7.

94. Юр. Бродерсен. 2. Итоги неутешительны! // Рабочий и театр. 1929. № 52. С. 7, 8.

95. Юр. Бродерсен. Трагедия молодых кадров // Рабочий и театр. 1930. № 16. С. 12.

96. Ю.Б. Актерская смена. А. Ермолаев // Рабочий и театр. 1930. № 19. С. 15.

97. Юр. Бродерсен. Неоправданная монополия. На выпускном вечере балета // Рабочий и театр. 1930. № 32. С. 10, 11.

98. Юр. Бродерсен. Результат ложного метода // Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 13.

99. Юр. Бродерсен. Балет дезертирует // Рабочий и театр. 1930. № 37. С. 9.

100. Ю. Б. Из пушки по воробьям. Театр в кино // Рабочий и театр. 1930. № 50. С. 13.

101. Юр. Бродерсен. Легализация приспособленчества // Рабочий и театр. 1930. № 60–61. С. 8, 9.

102. Юр. Бродерсен. Ответ тов. Л. Якобсону // Рабочий и театр. 1931. № 26. С. 8, 9.

103. Юр. Бродерсен. Холодные сапожники. На балетном вечере Л. Лавровского // Рабочий и театр. 1932. № 17. С. 17.

104. Юр. Бродерсен. Четыре года спустя. Гастроли московского балета Викторины Кригер // Рабочий и театр. 1935. № 24. С. 18, 19.

105. Юр. Бродерсен. Галина Уланова // Рабочий и театр. 1931. № 1. С. 16, 17.

106. Юр. Бродерсен. Актеры и танцовщики // Рабочий и театр. 1931. № 2. С. 10, 11.

107. Юр. Бродерсен. На арене Ленинградского цирка // Рабочий и театр. 1936. № 17. С. 20.

108. Юр. Бродерсен. Мастера советского балета. Татьяна Вечеслова // Рабочий и театр. 1936. № 18. С. 14–16.

109. Юр. Бродерсен. Заслуженные актеры балета // Рабочий и театр. 1936. № 19. С. 12, 13.

110. Юр. Бродерсен. Ровесники советского балета // Рабочий и театр. 1936. № 20. С. 18–21.

111. Юр. Бродерсен. «Пламя Парижа» к возобновлению в гос. театре оперы и балета имени С.М. Кирова // Рабочий и театр. 1936. № 22. С. 24, 25.

«Советский театр»

112. Юр. Бродерсен. Письма из Ленинграда. Советская танцевальная комедия // Советский театр. 1935. № 8. С. 10, 11.

«Красная газета»

113. Юр. Бродерсен. Неудавшееся перевооружение балета. («Болт» в Гостеатре оперы и балета) // Красная газета. 1931. № 86. С. 4.

114. Юр. Бродерсен. Перепев отпетых песен // Красная газета. 1932. № 76. С. 3.

115. Ю.Б. Театральный дневник. Люком в «Эсмеральде» // Красная газета. 1932. № 98. С. 3.

116. Юр. Бродерсен. На фронте искусства. «Лебединое озеро» в Театре оперы и балета // Красная газета. 1933. № 88. С. 4.

«Вечерняя Москва»

117. Юр. Бродерсен. «Светлый ручей» // Вечерняя Москва. 1935. № 136. С. 3.

«Смена»

118. Ю. Бродерсен. Искусство. Балет без кадров // Смена. 1930. № 47. С. 6.

119. Юр. Бродерсен. Молодежный спектакль. «Конек-горбунок» в Театре имени С.М. Кирова // Смена. 1940. № 304. С. 4.

«Советское искусство»

120. Юр. Бродерсен. «Ашик-Кериб» // Советское искусство. 1941. № 1. С. 3.

София Версоцкая
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Педагог И. А. Пушкина, преподаватель кафедры балетоведения

А. Я. ВАГАНОВА – ПЕДАГОГ, ПЕРВЫЕ ГОДЫ В РОДНОМ УЧИЛИЩЕ

После Октябрьской революции внутренний уклад и обучение в Театральном училище постепенно меняются, уничтожается дух замкнутости, царивший в дореволюционное время, медленно налаживается новая система обучения, официально школа переименовывается в Петроградское Театральное училище. В 1918–1919 годы, несмотря на тяжелые условия Гражданской войны, количество учащихся увеличивается до 300 человек.

Педагогическая деятельность А.Я. Вагановой начиналась с 1920-х годов, трудную для советского балета пору. Она стала преподавать в младших и средних классах, а также индивидуально занималась с несколькими ведущими артистками театра, среди которых была О. Спесивцева.

Условия работы были тяжелыми. Вокруг разруха, голод, в зданиях холод, в школе частая смена преподавателей. Несмотря на это, учебный процесс не прекращался.

В 1922 и 1923 годах[1] прошли первые официальные выпуски А. Вагановой, с ученицами которых она работала всего один-два года. Среди них были Н. Стуколкина (вып. 1922), ставшая характерной танцовщицей, Н. Базарова (вып. 1923), классическая танцовщица, впоследствии педагог училища, написавшая учебник по классическому танцу, как и В. Костровицкая (вып. 1923). В 1923 году окончили школу технически смелая, остро современная

[1] Ваганова Агриппина Яковлевна. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.–М.: Искусство, 1958. С. 308, 309.

О. Мунгалова и Н. Млодзинская солистка классического репертуара.

Первым полноценным и показательным итогом работы педагога А. Вагановой стал выпуск 1924 года. Ей дали учениц среднего класса, как только она поступила на работу в училище. Эти девочки в младших классах занимались у О. И. Преображенской, которая тогда считалась лучшим педагогом. Маленькие воспитанницы просто боготворили ее, но она уехала из России и класс остался без преподавателя. Новую учительницу девочки сначала не принимали. Терпеливо и настойчиво А. Ваганова проводила с ними уроки и постепенно расположила учениц к себе. Первый же экзамен показал отличные результаты. Именно в этом классе А. Ваганова делала свои методические наблюдения и выводы. Лучшими ученицами были Е. Тангиева и Н. Камкова.

В 1925 году Школу закончили М. Семенова и О. Берг. С этого класса началось признание А. Вагановой как педагога. Историк балетного театра и вагановская выпускница 1931 года Г. Кремшевская отмечала: «Ольга Берг – несомненно крупное и редкое по качеству дарование. Первоклассный музыкальный вкус, глубина проникновения в сущность авторского замысла и пронизывающая изложение эмоционально-напряженная упругая ритмичность – основные элементы пианизма молодой артистки»[1]. Берг была принята в труппу Ленинградского театра оперы и балета (бывш. Мариинского). Театральная критика отметила ее чеканную технику мелких движений, свободу вращений и уникальный прыжок. Начинающая артистка с легкостью исполняла двойное вращение в воздухе, движение, которое делается в мужском классе. Ф. Лопухов специально для О. Берг поставил партию Турка в балете «Пульчинелла», где танцовщица исполнила

[1] Кремшевская Г. Агриппина Яковлевна Ваганова. Dancelib.ru. URL: http://dancelib.ru/books (Дата обращения: 14.04.2023).

каскад двойных туров в воздухе. О. Берг была признанной солисткой-виртуозкой.

И все же больше внимания в этом выпуске было обращено к М. Семеновой с великолепными данными и талантом. М. Семенова на выпускном спектакле исполнила главную партию в балете «Ручей», который когда-то стал прощальным бенефисом для самой Вагановой. Вместе с В. Пономаревым она возобновила забытый балет. Вариации для своей ученицы Ваганова отредактировала и поставила сама, чтобы всесторонне показать молодое дарование.

С 1925 по 1929 год Семенова выступала на сцене Ленинградского театра оперы и балета, именно за эти четыре года определился ее исполнительский стиль. Она освоила почти весь классический репертуар, шедший в театре. На протяжении этого периода Ваганова продолжала работать со своей ученицей. Становление Семеновой – итог долгой продуманной работы с педагогом.

Лучшей ученицей выпуска 1926 года была О. Иордан. На выпускном спектакле она исполнила ведущую партию в балете «Талисман»[1], возобновленном В. Пономаревым и А. Ширяевым. Уже в первые годы артистической жизни Иордан обратила на себя внимание виртуозностью и непринужденностью танца. Она была классической балериной, как и ее предшественница М. Семенова. В дальнейшем артистка стала первой исполнительницей партий Заремы в «Бахчисарайском фонтане», Жанны в «Пламени Парижа».

Талантливой одноклассницей О. Иордан была Н. Анисимова. Ее распределили в Малый оперный театр, где она исполняла разнообразные танцы в операх и музыкальных комедиях. Через год артистку перевели в труппу Государственного

[1] Балет «Талисман» был поставлен М. Петипа в 1889 на музыку Р. Дриго.

театра оперы и балета (с 1935 года ГАТОБ им. С. М. Кирова), в котором Н. Анисимова под руководством А. Вагановой прошла путь от артистки кордебалета до исполнительницы ведущих характерных партий. Она отличалась редчайшим «обжигающим»[1] темпераментом, умением создать конкретный характер своих героинь и раскрыть их национальный образ. Анисимова стала первой исполнительницей партий Терезы в балете «Пламя Парижа», Айши в «Гаянэ».

Выпуск 1928 года дал балетному театру двух уникальных артисток –лирическо-романтическую Г. Уланову и Т. Вечеслову, по своему дарованию, танцовщицу трагических и комических партий. В мае состоялся их выпускной спектакль. Уланова исполнила партию Сильфиды в балете М. Фокина «Шопениана», возобновленном А. Вагановой впервые с дореволюционных времен, Вечеслова станцевала Коломбину в балете М. Петипа «Арлекинада». Исключительная одаренность воспитанниц вагановского класса сразу привлекла пристальное внимание ленинградской публики. Начинающие танцовщицы Г. Уланова и Т. Вечеслова в первый же год работы в театре стали исполнять ведущие партии.

Все ученицы А. Вагановой получали образование по одной продуманной методике. При этом педагог сохраняла и раскрывала индивидуальность каждой. Это стало отличительной особенностью преподавания А. Вагановой и отличало ее выпускниц от балерин старой школы, амплуа которых выявлялись в театре. Многие ее ученицы впоследствии становились великолепными педагогами. В. Мей, Н. Базарова, В. Костровицкая на основе методики своего учителя разрабатывали и дополняли программы обучения для младших и

[1] Без автора. Анисимова Нина Александровна. Википедия. Сводная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org (Дата обращения: 27.06.2023).

средних классов.

А. Ваганова в начале 1930-х была поставлена художественным руководителем балетной труппы ГАТОБа (1931–1937). Она возобновила балеты «Корсар» (1931), «Лебединое озеро» (1933), «Эсмеральда» (1935) – большие значимые спектакли старого дореволюционного репертуара. Приход на должность совпал с периодом создания В. Вайноненом балета «Пламя Парижа». Эта постановка считается открытием нового реалистического направления в развитии советского балета. Ваганова поддерживала новшества молодых балетмейстеров В. Вайнонена, Р. Захарова, В. Чабукиани. Работая художественным руководителем в театре, она продолжала преподавать в училище. Среди выпускниц тех лет: Н. Дудинская и Ф. Балабина (вып. 1931), Н. Железнова (вып. 1932), В. Красовская (вып. 1933), Г. Кириллова (1935), Н. Красношеева (вып. 1936), А. Шелест (1937).

А. Ваганова постепенно выстраивала свою методику обучения классическому танцу, которую позднее она описала в своей книге «Основы классического танца» (1934). Этот труд стал главным итогом ее педагогической деятельности и основным вкладом в развитие системы преподавания советской балетной школы XX века.

Полина Марушина
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс.
Направление подготовки 52.03.02
«Хореографическое исполнительство»
Педагог И. А. Пушкина, преподаватель кафедры балетоведения

АРТИСТЫ КИРОВСКОГО ТЕАТРА В ПЕРВОЕ ВОЕННОЕ ЛЕТО

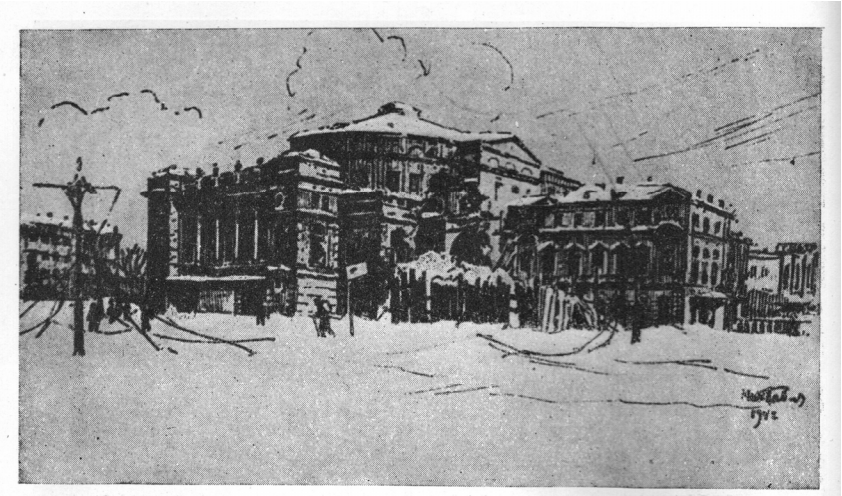
Июнь 1941 года можно назвать началом самого трагического периода в истории нашего Отечества в XX веке, кардинально изменившего привычный ход событий. Сейчас, спустя восемьдесят лет, глядя на историческое здание Мариинского (Кировского) театра, мы должны помнить о том, какие тяжелейшие испытания пришлось пережить работникам всех цехов и подразделений, в том числе и артистам, в годы войны и блокады Ленинграда.

На театральной афише в июне 1941 года было анонсировано немало торжественных событий. 23 июня должен был состояться творческий вечер в честь юбилея одной из ведущих балерин театра – Елены Люком, выпускные концерты Хореографического училища, к которым воспитанники, педагоги и выпускники тщательно готовились… Все объявленные спектакли состоялись, но без того особого радостного настроения и подъема, которые могли бы быть в мирное время.

Любимице ленинградской публики Е. Люком исполнилось пятьдесят лет. В блокадных дневниках Н. Сахновской читаем: «Акт из “Жизели” юбилярша танцевала с Константином Сергеевым, гран-па из “Пахиты” – с Вахтангом Чабукиани, номер “Мелодия” на музыку Глюка – с Семеном Капланом, первый акт “Дон Кихота” – с Борисом Шавровым…»[1] Спектакль состоялся и прошел на большом подъеме, только публичное чествование пе-

[1] Сахновская Н. Из блокадных дневников // Вспоминая вновь… АРБ им. А. Вагановой. СПб. 2004. С. 34.

ренесли за кулисы. Овации благодарных зрителей были после каждого акта, но А. Шелест в воспоминаниях пишет, что нарастающая тревожность не покидала артистов: «На сцене – жизнь, в уборных – суета. Мысли мечутся. Все торопятся. Какое-то возбуждение и уныние. Уборную Елены Михайловны убрали коврами и цветами, и здесь прошло ее чествование. Читали второпях адрес Лавровский, Шмырова и еще кто-то, и все моментально разошлись»[1].



Здание театра Оперы и Балета им. С. М. Кирова зимой 1942 года.
Рисунок Н. Павлова.

Были внесены изменения в расписание на следующий день. Оперу немецкого композитора Р. Вагнера «Лоэнгрин» заменили на «Ивана Сусанина» М. Глинки. Конечно, это было сделано из патриотических соображений. 26 июня планировался выпускной вечер хореографического училища. Редко, когда для отчетного ставят спектакль, но именно в тот год учащиеся готовили балет Б. Фенстера «Бела». Спектакль прошел успешно, публика восторженно принимала учащихся. Выпускница по классу А. Вагановой исполнительница заглавной партии Нонна Ястре-

[1] Вагабов Р. Ю. Алла Шелест: статьи, интервью, дневники, размышления. СПб. 2007. С. 25.

бова писала: «Выпускной спектакль состоялся, как было назначено, 26 июня. Праздник, который выпадает раз в жизни, был омрачен обрушившейся на страну бедой. Спектакль прошел хорошо, с успехом. Было много цветов. Публика, особая публика выпускных спектаклей, была очень доброжелательна»[1].

Дальнейшая привычная жизнь работников театра начала стремительно меняться. Круглосуточные дежурства, призыв артистов в ряды Красной армии, плетение маскировочных сеток, которыми укрывали памятники культурного наследия и военные объекты в целях защиты и дезориентации противника, активное участие в шефских концертах… М. Франгопуло вспоминала: «И изящная, хрупкая балерина Уланова, и сильный, широкоплечий певец Нелепп[2], и старейшие работники театра – все в декорационных залах в свободное от репетиций время. Артисты записываются добровольцами, организуют фронтовые бригады, работающие в окрестностях города на противотанковых рвах»[3]. Творческая жизнь балетной труппы не прекращалась. Но одновременно с привычными спектаклями в родном театре, артисты ежедневно выступали в составе концертных бригад на различных площадках. И если вокалисты и хор могли выходить на любую сцену, то танцовщики, иногда с риском получить травму, исполняли свой долг на мало приспособленных для танцев, тем более классических, подмостках.

За первые два месяца с момента объявления войны было дано свыше 350 концертов для бойцов. Ольга Иордан писала в дневнике: «Одновременно возобновились репетиции “Гаянэ”. Во время тревог работы и репетиции прекращались, и мы спускались вниз на лестницу в режиссерскую или в коридор. Но тревоги

[1] Ястребова Н. Б. После выпускного была война. Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. СПб. 2015. № 2. С. 59.
[2] Нелепп Георгий Михайлович (1904–1957) – советский оперный певец, солист ГАТОБа им. С. Кирова.
[3] Франгопуло М. Х. В дни войны. Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. СПб. 2015. № 3. С. 12, 13.

проходили спокойно. Война все еще воспринималась только разумом и непосредственно не ощущалась»[1], а молодая танцовщица Нонна Ястребова писала, что они с мамой приняли решение не эвакуироваться из города, в надежде, что все скоро закончится. Сезон в театре завершился 13 июля балетом «Лебединое озеро». Спектакль прошел при полном зрительном зале. Но самое тяжелое время было еще впереди…

В начале августа объявили об открытии следующего сезона, который планировали на 25 августа оперой «Иван Сусанин». В репетиционных залах на улице Зодчего Росси, артисты балета приступили к работе. Но через два дня вышел приказ Правительства[2] о незамедлительной эвакуации театра в тыл. Об этом сообщили 15 августа на общем собрании ГАТОБа, информируя коллектив о предполагаемых двух рейсах 19 и 26 августа в город Молотов (ныне – Пермь). На сборы отводилось совсем мало времени, и некоторые театральные служащие приняли решение эвакуироваться позже. Первый эшелон с работниками ГАТОБа имени С. Кирова ушел на восток 19 августа. Коллектив Малого театра из тех, кто успел собраться, был отправлен в тыл 22 августа… Военные действия разворачивались стремительно, и 25 августа стало известно, что железнодорожные пути разбиты, а через два дня полностью прекратилось сообщение с Ленинградом. Таким образом, ушедшие 19 и 22 августа эшелоны оказались для этих коллективов единственной возможностью покинуть город. Так началась блокада, кольцо которой окончательно сомкнулось 8 сентября 1941 года, она продлилась 872 дня…

[1] Искусство под обстрелами. Дневники, воспоминания, стенограммы выступлений деятелей культуры блокадного Ленинграда. 1941–1944 гг. Выборг. 2023. С. 105.

[2] Сахновская Н. Из блокадных дневников // Вспоминая вновь… СПб.: АРБ им. А. Вагановой, 2004. С. 35. Театр в годы войны. Лето 1941-го. Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/war/summer_1941/ (Дата обращения 21.06.23).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абызова Л. И. Военные хроники ленинградского балета. СПб., 2015.

2. Театр в годы войны. Лето 1941-го. Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/war/summer_1941/ (Дата обращения 21.06.23).

3. Давлекамова С. Галина Уланова: Я не хотела танцевать. М., 2010.

4. Искусство под обстрелами. Дневники, воспоминания, стенограммы выступлений деятелей культуры блокадного Ленинграда. 1941–1944 гг. Выборг. 2023.

5. Вагабов Р. Ю. Алла Шелест: статьи, интервью, дневники, размышления. СПб., 2007.

6. Франгопуло М. Х. В дни войны. Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3.

7. Ястребова Н. Б. После выпускного была война. Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. СПб. 2015. № 2.

Виктория Малюкова
Бакалавриат. II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог С. В. Лалетин, преподаватель кафедры балетоведения

«НИЧЕГО НЕ ПОНЯТНО, НО ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНО», ИЛИ ВЫСТАВКА «ПЕРВАЯ ПОЗИЦИЯ. РУССКИЙ БАЛЕТ»

«Некоторые провалы значат больше, чем мелкие успехи. Икар погиб, но сколько наделал шуму!»

Юрий Никитин, «Труба Иерихона»

Перед февральскими праздниками Центральный выставочный зал «Манеж» и бюро Planet9 (они сделали крутую выставку про Балабанова) открыли весьма спорную выставку с громким названием «Первая позиция. Русский балет». Над созданием столь масштабного проекта работала плеяда мэтров экспозиционного дела, но, к сожалению, пригласить хотя бы одного образованного историка балета оказалось выше их сил.

Предметное наполнение «Первой позиции» поражает. Официальные представители утверждают, что в «Манеже» представлена почти тысяча артефактов! С этим трудно не согласиться: чтобы внимательно рассмотреть каждый закуток экспозиции не хватит и четырех часов. При этом логика расположения экспонатов временами непонятна даже профессионалам: возможно, из-за отсутствия более-менее полных описаний или соответствующей информации в аудио-гиде, возможно, из-за плотно укомплектованного выставочного пространства. Остается только догадываться, чем руководствовались создатели выставки, экспонируя пространственно-временное искусство. Ряд проблем особенно сильно бросается в глаза, и сложно выбрать, что отметить в первую очередь.

Кураторы представили далеко не все важные постановки: как минимум, «Щелкунчик», «Раймонда», «Баядерка», «Дон Кихот» остались без внимания. Аналогичная ситуация и с балетмейстерами. Мало того, что Петипа не посвятили ни одного предмета экспозиции, так его еще и не на всех нужных табличках указали как балетмейстера. Что уж говорить о Ланде, Ле Пике, Дидло и других «широко известных в узких кругах» хореографах.

На стенах выставочного пространства присутствуют надписи, которые, по-хорошему, должны были бы погрузить посетителей в контекст балета, но, увы! Орфографические и логические, пунктуационные и фактологические ошибки сильно повлияли на впечатление. Казалось бы, уже плохо, куда дальше, но со дна постучали: на выставке вас ожидают исторические факты, связь которых с экспозицией никак не объясняется. Мол, «1921−1929» – НЭП, а рядом портрет балерины и всё. Как это связано с искусством в целом и балетом в частности, зачем это нужно посетителям выставки – непонятно. И такие нюансы – в каждом зале. Неправильные подписи экспонатов: премьера балета «Сказ о Каменном цветке» состоялась не в 1950 (в тот год Прокофьев закончил партитуру), а 12 февраля 1954 года. И не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы прочитать первый абзац Википедии.

Отдельная тема для обсуждений – информация, которую экскурсоводы бодренько под видом знатоков рассказывают посетителям на экскурсиях. В их речах можно найти ошибки на любой вкус: и абсолютно несвязные вещи, и придуманные факты, и нелогичную последовательность повествования. Например, одна группа слушала увлекательную историю про то, что для труппы Дягилева оборудовали специальный вагон, в котором артисты могли спокойно репетировать в дороге. Звучит ошеломительно, безусловно. Но на самом деле все обстояло несколько иначе: вагон был абсолютно обычным, артисты просто выходили из купе в

коридор и выполняли экзерсис у палки, используя поручень вместо станка (танцовщики и сейчас так делают). Уже менее впечатляет, не правда ли?

Что касается положительных сторон выставки, то они есть, и это радует.

Во-первых, художественное оформление экспозиции не только передает общее настроение представленных экспонатов, но и выгодно подчеркивает их, иллюстрируя эстетику эпохи, о которой идет речь. Так, зарождение балета в Российской империи разворачивается в узком, обшитом алым бархатом коридоре, а роль стен между залами играют силуэты-профили монархов.

Во-вторых, безусловно, большим плюсом является интерактив: исторические видеозаписи, проекции, механизированные конструкции. Это позволяет зрителям отдохнуть от обилия экспонатов и «переварить» впечатления от просмотренного.

В-третьих, на выставке представлено множество редких костюмов, хранящихся, в большинстве своем, в запасниках музеев или частных коллекциях. Посетителям выпадает шанс детально рассмотреть как массивное платье Феи Карабосс из «Спящей красавицы», так и минималистичную, невесомую тунику из «Ленинградской симфонии» и многое другое.

В-четвертых, создатели уделили внимание первым балетным школам Петербурга и Москвы – на втором этаже экспозиции представлена информация о них: первые выпускники, выдающиеся преподаватели, содержание экзерсиса и прочие детали. В качестве примера даже представлена небольшая запись урока солистов труппы Михайловского театра.

Анна Ялова, автор концепции и директор «Манежа» в аннотации выставки написала: «В работе над этой выставкой для нас особенно важно было художественным языком рассказать зрителю историю становления и развития балета в России, останавли-

ваясь на наиболее важных исторических вехах, значимых постановках и выдающихся мастерах». Что ж, реализовать задуманное у создателей получилось, но не в той мере, которой достоин русский балет. История становления и развития балета в России рассказана отрывисто, не всегда точно, довольно сумбурно, а многие выдающиеся мастера, внесшие неоценимый вклад в отечественное хореографическое искусство, даже не удостоились чести быть указанными в авторах собственных постановок.

Тем не менее выставка пользуется грандиозным успехом – порой появляются очереди не только в кассу, но и в гардероб. Возможно, из-за поднявшегося ажиотажа цены на билет гостей не смущают – их диапазон достоин Эрмитажа. Примечательно, что студентов творческих специальностей тоже ранжируют: мол художники и дизайнеры достойны бесплатного визита, а остальные специальности, тем более, связанные непосредственно с балетом – нет, так что юным балетоведам приходится в начале побороться за значимость своего статуса.

Федор Пеший
Бакалавриат. II курс. Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки». Образовательная программа «Искусство в истории культуры»
Педагог С. В. Лалетин, преподаватель кафедры балетоведения

БАЛЕТ ВСТАЛ В ШЕСТУЮ ПОЗИЦИЮ

В марте 2023 года в ЦВЗ «Манеж» впервые за долгое время открылась масштабная выставка «Первая позиция. Русский балет». С одной стороны, балетная тема для многих остается закрытой, хотя граждане в девяносто первом посмотрели «Лебединое озеро» и каждый Новый год в торговых центрах слышат музыку из «Щелкунчика». Сейчас балет – это не про искусство, но про череду скандалов и разоблачений: кто кому брызнул в лицо кислотой, кто сядет на самый упругий шпагат, и кто после Академии сразу станет солисткой Мариинского театра. И выставка «Первая позиция. Русский балет», могу предположить, имела благую цель – она должна была рассказать малоизвестную трехсотлетнюю историю балета в России в предметах, костюмах, лицах. Однако получилось не совсем про балет.

Экспозицией занималась студия Planet9, которая ранее создала замечательную выставку про Алексея Балабанова. Ее курировали не только искусствоведы и кинокритики, но и близкие режиссера, его семья – и, обволакивая зрителей искренностью, авторы смогли передать глубину личности Мастера. Здесь к работе над экспозицией о балете не был приглашен ни один балетовед, кроме Ольги Федорченко. Но ставить свою фамилию в список авторов этой выставки для профессионала, как мне кажется, неловко.

Самая сильная сторона «Первой позиции» – работа художников. Оформление, с одной стороны, акцентирует внимание на

предметах, с другой – передает дух эпохи. Взлет и падение Императорского балета прослеживается вместе с историей Романовых, станы залов обиты аристократическим алым бархатом, а в стенах вырезаны профили царствующих особ. Балет модерна (рассказ концентрируется на «Русских сезонах») представлен в зале, стены которого завешаны эскизами и афишами гремевших по всему миру спектаклей. В театр советской эпохи зрители проходят мимо кассы (на ее окне остроумно значится бессменное «билетов нет») и оказываются в череде деревянных панелей и зеленой обивки, пародирующей интерьеры начальственных кабинетов. Современный балет показан через призму экранов – произошла повсеместная цифровизация и спектакли можно посмотреть, не выходя из дома.

На выставке «Первая позиция. Русский балет»

И если не обращать внимания на детали и глупости вроде: «Эпоха балета при Николае II – время вращения на одном и том же месте – знаменитые 32 tours fouettés» и «Развитие машинерии лучше всего отражается в assemblé…» (или хотя бы читать с улыбкой), то экспозиция поражает невероятной наполненностью;

выставлены около тысячи экспонатов от афиш В. Серова и Ж. Кокто до игральных карт, принадлежавших А. Вагановой. Из-за этого выставка больше походит на кунсткамеру на балетную тему – собрание интересных вещиц, которые способны удивить и дилетантов, и профессионалов. Можно даже не упоминать о странных экспонатах, вроде иконы из Владимирского Кремля, однако, что важнее, получить достойное информативное сопровождение у зрителя не получится – описания часто изобилуют неточностями, недомолвками, а к некоторым предметам отсутствуют вовсе. В итоге получился сумбур вместо балета. Посетители выставки не узнают ни названий спектаклей, ни имен хореографов или танцовщиков, зато узнают сомнительные факты вроде: «Труппа Дягилева репетировала в специально оборудованном под класс вагоне» (на самом деле танцовщики выполняли экзерсис, вместо станка используя поручни в коридоре: так до сих пор делают в гастролирующих труппах). Между тем, намного полнее показана связь балета с государством: сначала он был Императорским, пышным и могущественным, затем, недолго, как молодое советское государство, был передовым и авангардным, а после постепенно погрузился в застой. Такое впечатление, что «Спящую красавицу» поставил Александр Третий, а «Конька-Горбунка» – Хрущев.

Как написала Агния Стерлигова, автор концепции, архитектор проекта, основатель и генеральный директор бюро Planet9: «Много лет назад мы загадали сделать выставку, посвященную русскому балету – синтезу изящных искусств и спорта высоких достижений». По ее словам, «находясь в постоянном движении можно претендовать на первую позицию». Все же знают – в спорте, в балете и в космосе «мы впереди планеты всей». По крайней мере, были.

Андрей Луговой
Аспирантура. 1 курс
Педагог М. О. Потолокова, доктор экономических наук, профессор кафедры балетоведения

ТЕНДЕНЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕХНОЛОГИЙ ЦИФРОВИЗАЦИИ ВЕДУЩИМИ ТЕАТРАМИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА И РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЮ

Использование цифровых технологий в театральной сфере является существенным конкурентным преимуществом. Театру необходимо автоматизировать работу разных цехов и отделов, ввести грамотные маркетинговые коммуникации, обрабатывать большие данные (Big Data) и др. Цифровые технологии стремительно развиваются, и театрам сложно «идти в ногу» с компаниями из других сфер, которые сразу внедряют новейшие технологии и инструменты.

С каждым годом появляются новые цифровые технологии, позволяющие театрам взаимодействовать со зрителем иначе. Безусловно, новые технологии не сразу появляются на российском рынке, в театральной сфере, у всех участников, а постепенно. Так, например, создавались официальные сайты ведущих театров Санкт-Петербурга. В 1994 году появился первый сайт в России с национальным доменом верхнего уровня – ru. Мариинский театр отсчитывает историю сайта с 1998 года, а в Интернет-архиве хранятся данные лишь с 2000 года. Далее в архиве мы нашли страницы сайта БДТ им. Г. А. Товстоногова (2001), Михайловского театра (2003), Александринского театра (2005), Театра балета Леонида Якобсона (2007) и Театра балета Бориса Эйфмана (2011)[1].

[1] Архив Интернета [Электронный ресурс] URL: https://archive.org (дата обращения 16.09.2023).

Такой же пример можно привести с социальной сетью «Вконтакте», основаной в 2006 году. Сообщество «Вконтакте» в 2010 году появилось у Михайловского театра и Театра балета Бориса Эйфмана. Далее у БДТ им. Г. А. Товстоногова (2013), Театра балета Леонида Якобсона (2013), Александринского театра (2014) и Мариинского театра в 2016 году. Помимо появления новых цифровых технологий, на цифровизацию влияют экономические, политические, социальные, маркетинговые и др. факторы внешней среды организации.

Внедрение цифровых технологий в театральную сферу ускорилось в связи с Covid-19. Ограничения, связанные с посещением театров в 2020 году, бросили вызов организациям культуры. Театрам пришлось взаимодействовать со зрителем онлайн. В этот период портал «Культура.РФ»[1] стал добавлять больше разнообразного контента, а у людей из разных уголков России появилась возможность бесплатно смотреть спектакли театров страны. Именно в 2020 году БДТ им. Г. А. Товстоногова создал виртуальную сцену[2], в 2021 году Мариинский театр обновил стриминговую платформу Mariinsky.TV, которая существовала с 2010 года[3]. В 2021 году Михайловский театр первым среди театров Санкт-Петербурга запустил собственное мобильное приложение[4].

Рассмотрим технологии цифровизации Мариинского театра, Михайловского театра, Александринского театра и БДТ им. Г. А. Товстоногова.

---

[1] Портал «Культура.РФ». [Электронный ресурс] URL: https://www.culture.ru (дата обращения 18.09.2023).

[2] Сайт БДТ им. Г. А. Товстоногова (виртуальная сцена) [Электронный ресурс] URL: https://www.bdtdigital.ru (дата обращения 18.09.2023).

[3] Стриминговый сервис театрального искусства Мариинского театра [Электронный ресурс] URL: https://mariinsky.tv (дата обращения 19.09.2023).

[4] Сайт Михайловского театра [Электронный ресурс] URL: https://mikhailovsky.ru (дата обращения 19.09.2023).

В 2021 году Мариинский театр обновил первую стриминговую платформу театрального искусства Mariinsky.TV[1]. В ней собраны оперные и балетные спектакли театра, концерты и балетные уроки. Размещено в данном стриминговом сервисе не так много видеоматериалов, смотреть можно по подписке, покупать доступ к конкретным записям по отдельности. Другие цифровые технологии театр за последние годы не внедрял. Стоит перечислить цифровые технологии, которые уже были у театра ранее, но у многих театров Санкт-Петербурга до сих пор отсутствуют, а именно, собственная билетная система, система управления спектаклями «АСУС». Многие театры сотрудничают с билетными операторами для реализации билетов на сайте, у Мариинского театра разработана собственная билетная система. «АСУС» – автоматизированная система управления спектаклями, создана более 10 лет назад. Предназначена для поддержки процессов планирования и управления производством и показов спектаклей, создания единой базы данных технической информации о постановках, управления расписанием артистов и для автоматизации работы по планированию и ведению репертуара и гастрольной деятельности.

В 2021 году Михайловский театр, первым и на сегодняшний день единственным в Санкт-Петербурге, запустил собственное мобильное приложение, где есть возможность приобрести билет, посмотреть афишу и новости театра. Есть раздел с акциями, подарками (сертификаты с разным номиналом) и др. Особенно необходимо выделить дизайнерское решение приложения Михайловского театра и визуализацию зала и сцены при выборе конкретного места в зрительском зале. Приложение позволяет

[1] Стриминговый сервис театрального искусства Мариинского театра [Электронный ресурс] URL: https://mariinsky.tv (дата обращения 19.09.2023).

улучшить коммуникацию со зрителем, например, присылать уведомление пользователям на мобильное устройство и др. Так же, как и у Мариинского у Михайловского театра есть собственная билетная система, позволяющая осуществлять реализацию билетов на сайте. Помимо использования цифровых технологий в маркетинговых коммуникациях, театр использует различные мультимедийные технологии непосредственно на сцене. Например, в 2019 году состоялся Гала-концерт звезд мировой оперы в рамках фестиваля Digital Opera 2.0. Пространство зрительного зала оживало при помощи цифровых технологий, зрители путешествовали по «всемирной паутине» и попадали в социальную сеть со множеством «сторис» популярных опер мира.

На сайте Александринского театра появился чат-бот, который может прислать актуальную афишу, информацию о премьере театра, о возврате билетов и др. С помощью чат-бота, можно перейти в сообщения сообщества «Вконтакте» театра или на чат-бот в «Telegram». Если виртуальный собеседник не устраивает зрителя, то можно нажать кнопку «Поговорить с оператором», если оператор будет не онлайн, то можно отправить вопрос и, оставив email, получить ответ на свой адрес электронной почты. В «Telegram» на сегодняшний день есть возможность задать вопрос, на который ответит оператор. Как таковой чат-бот, с определенными сценариями пока не реализован.

Александринский театр создал собственную CRM-систему под названием «Культурный сервис», позволяющую заниматься планированием производства и показа спектаклей, отслеживать продажи, анализировать рекламные кампании и др. Однако, собственной билетной системы у театра нет, используют стороннего билетного оператора «Ticketland.МТС». Театр активно использует различные мультимедийные технологии в производстве и по-

казах спектаклей. Например, спектакли «Руслан и Людмила» и «Повесть о Петре и Февронии».

В 2020 году театр создал «виртуальную сцену» – «БДТ Digital»[1]. На сайте представлено 8 разделов, все оформлены в виде хештегов. На главной странице (раздел «#сегодня») представлен совместный проект БДТ и Эрмитажа, аудиовизуальный маршрут по залам античного искусства музея. По факту, это четыре коротких видеоролика, загруженные на «YouTube», в которых артисты читают стихотворения, а зритель видит конкретный экспонат, артиста театра в студии звукозаписи и др. Представлен раздел «#сетевой театр», где можно посмотреть 3 minecraft-спектакля режиссера Эдгара Закаряна, онлайн-сериал и др. «#Радио театр» – литературные произведения озвученные артистами театра, «#Физикилирики» – интеллектуальный клуб БДТ и Росатом, стримы о взаимодействии ученых и деятелей культуры, в разделе «#Социальный театр» – различные проекты БДТ и Фонда «Антон тут рядом» и другие разделы.

У театра в социальной сети «Вконтакте» подключен сервис создания чат-ботов и рассылок в личные сообщения пользователей «Senler». У других рассмотренных театров рассылки не подключены в «Вконтакте». Преимущество рассылок и чат-ботов в личные сообщения в социальных сетях, по сравнению с рассылками по электронной почте, это более высокая скорость открытия сообщения и больший процент просмотренных сообщений. БДТ в рассылке присылает новости, репертуар и акции, подписаны на рассылку 487 пользователей.

[1] Сайт БДТ им. Г. А. Товстоногова (виртуальная сцена) [Электронный ресурс] URL: https://www.bdtdigital.ru (дата обращения 21.09.2023).

Проведя анализ используемых цифровых технологий ведущими театрами Санкт-Петербурга, сформулируем следующие тенденции:

1. Театры Санкт-Петербурга открыты, в целом, к использованию цифровизации, постепенно внедряя цифровые технологии, с помощью которых взаимодействуют со зрителем.

2. Технологии цифровизации во взаимодействие со зрителем используются хаотично, невозможно выделить конкретные инструменты, которые использует большая часть участников театрального рынка. Каждый театр действует, исходя из собственных целей и приоритетных задач.

3. CRM-системы и сквозная аналитика, как прогрессивный инструмент цифровизации, позволяющий анализировать, оптимизировать и автоматизировать все процессы организации интересует почти каждый театр, который внедряет цифровизацию в свою работу.

4. Театры активно участвуют в совместных проектах с другими организациями сферы культуры, связанными с цифровизацией.

5. Использование цифровых технологий в театрально-декорационном искусстве и в целом в производстве спектаклей будет непрерывно в последующие годы. Связано это с интересом творцов к вновь изобретенным технологиям.

Сформулируем рекомендации применения технологий цифровизации в современном театре.

Мариинскому театру необходимо ускорить скорость загрузки страниц сайта, так как скорость их загрузки медленная (2/10)[1]. Добавить на сайт отзывы зрителей и современные формы взаи-

[1] Сервис проверки скорости загрузки страниц сайта «LOADING.express» [Электронный ресурс] URL: https://loading.express (дата обращения 21.09.2023).

модействия с театром (например, чат-бот или форму с возможностью задать вопрос). Помимо этого, Мариинскому театру нужно адаптировать все страницы сайта под мобильную версию или разработать мобильное приложением с удобным интерфейсом для зрителей и дополнительными возможностями.

В сообществе «Вконтакте» нужно подключить приложения и виджеты, настроить чат-боты и рассылки и добавить отзывы зрителей. Развивать аккаунты в «Telegram» и «Дзен».

Для эффективного взаимодействия со зрителем театру необходимо создать CRM-систему и сквозную аналитику, грамотно вести маркетинговые коммуникации, используя функционал данных инструментов цифровизации. На сегодняшний день у театра есть база зарегистрированных пользователей на сайте, 531128 подписчиков в разных социальных сетях, но театр взаимодействует с ними только с помощью рассылки по электронной почте и публикаций в аккаунтах. Более того, базу зрителей театр не сегментирует, а присылает общее письмо с афишей всем подписчикам. CRM-система и сквозная аналитика позволит театру оптимизировать и автоматизировать не только информационно-коммуникационную деятельность, но и все остальные процессы учреждения.

Михайловскому театру нужно улучшить скорость загрузки страниц официального сайта (5/5)[1], добавить на сайт отзывы зрителей и новые формы взаимодействия со зрителем. В сообществе «Вконтакте» подключить приложение и виджеты, добавить чат-боты и рассылки.

Александринскому театру необходимо ускорить скорость загрузки страниц сайта, так как скорость их загрузки медленная

[1] Сервис проверки скорости загрузки страниц сайта «LOADING.express» [Электронный ресурс] URL: https://loading.express (дата обращения 21.09.2023).

(2/10)[1] и добавить отзывы зрителей. В сообществе «Вконтакте» нужно подключить приложения и виджеты, настроить чат-боты и рассылки.

Для эффективного взаимодействия со зрителем театру необходимо создать CRM-систему и сквозную аналитику.

У БДТ им. Г. А. Товстоногова скорость загрузки страниц сайта – медленная (3/10)[2], с технической точки зрения сайт необходимо улучшить. На сайт необходимо добавить виртуального собеседника, раздел со специальными предложениями. Добавлять контент на «БДТ Digital». В сообществе «Вконтакте» театра подключить приложения и виджеты, настроить чат-боты навигацию. Необходимо использовать настроенную рассылку сервиса «Senler» в полной мере. На сегодняшний день есть возможность подписаться на общую рассылку театра в сообществе «Вконтакте», но приветственное письмо не приходит пользователю при регистрации, не все новости, специальные предложения, публикуемые в других источниках театр присылает с помощью рассылки, что явно является упущением.

Для эффективного взаимодействия со зрителем БДТ им. Г. А. Товстоногова необходимо создать CRM-систему и сквозную аналитику и грамотно вести маркетинговые коммуникации, используя функционал данных инструментов цифровизации.

Выявим общие рекомендации использования технологий цифровизации для театра.

Рекомендации применения технологий цифровизации для современного театра:

1. Оптимизировать официальный сайт с учетом создающихся цифровых технологий. Отслеживать и улучшать техниче-

[1] Там же.
[2] Там же.

ские показатели сайта, которые влияют на его работу. Например, скорость загрузки страниц сайта. Оптимизированный сайт будет быстро открывать страницы, загружать весь контент страницы сразу и зрителю будет комфортно просматривать такой сайт. Ведь именно на официальном сайте зритель смотрит афишу, всю необходимую информацию о спектакле и приобретает билет.

2. Добавить на сайт современные технологии цифровизации коммуникации со зрителем. Например, чат-бот. Виртуальный собеседник сможет отправлять зрителю ответы на общие вопросы, перенаправлять вопрос в режиме онлайн оператору, консультировать по поиску необходимой информации на сайте театра и др.

3. Запустить мобильное приложение для удобной и безопасной покупки билетов зрителем в мобильном устройстве.

4. Использовать цифровые технологии в социальных сетях. В каждой социальной сети есть возможность с помощью приложений, виджетов, чат-ботов и др. улучшать взаимодействие зрителя с контентом театра, автоматизировать некоторые процессы. Например, в сообществе «Вконтакте» есть десятки сервисов позволяющих это сделать. Виджет приложения «Отзывы» позволяет показывать несколько отзывов на главной странице сообщества, а виджет рассылки, персонализировано обратиться к человеку и пригласить подписаться на рассылку, чтобы узнавать первым о предстоящих мероприятиях театра. В социальной сети «Telegram» есть возможность создавать чат-боты, функционал которых позволит реализовать онлайн-продажу билетов и помощь в выборе спектакля, строить маршрут до театра, автоматически напоминать зрителю о мероприятии, на которое куплен билет, осуществлять сбор обратной связи от зрителей, присылать рекомендации дополнительных услуг театра и многое другое.

5. Внедрить приложение с Искусственным интеллектом в различные текущие процессы театра. Например, написание текстов, генерирование изображений и др.

6. Использовать CRM-систему и сквозную аналитику. Это могут быть готовые решения компаний на рынке или собственное программное обеспечение, которое театр может сделать совместно с ИТ-компанией. Для крупных ИТ-компаний будет несложно создать ПО под цели и задачи конкретного театра. С помощью этих инструментов цифровизации театр сможет оптимизировать и автоматизировать все внутренние процессы и маркетинговые коммуникации со зрителем.

В заключении необходимо отметить, что цифровые технологии в 2023 году активно трансформируют всю систему социального устройства, в том числе и сферу культуры. Цифровизация проникает в культурное пространство и меняет формат приобщения к культурному наследию, что позволяет потребителю, зрителю приобретать качественно новый опыт взаимодействия с культурным текстом.

Елизавета Яковенко
Бакалавриат. III курс
Направление подготовки 52.03.01
«Хореографическое искусство», образовательная программа
«Менеджмент хореографического искусства»
Педагог М. О. Потолокова, доктор экономических наук,
профессор кафедры балетоведения

ВЛИЯНИЕ ВОВЛЕЧЕННОСТИ В ТЕАТР НА КАЧЕСТВО ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

Развитие театрального искусства в России, возрастание количества авторских театров, студий и интерактивных спектаклей приводит к тому, что любой зритель сможет найти для себя постановку по вкусу. В связи с этим театр перестал быть элитарным досугом и все больше приближается к массовому. Активная вовлеченность зрителя в постановку является не только поводом театра заинтересовать своей концепцией, но и для зрителя «убежать» от проблем реального мира в мир виртуальный. Мы сделали предположение, что у данного процесса есть взаимосвязь с качеством жизни человека, особенно, с той его частью, что характеризует духовную жизнь общества.

Качество жизни – это комплексная характеристика социально-экономических, природно-климатических, экологических, политических, социокультурных условий жизнедеятельности населения и положения человека в обществе. Качество жизни может как удовлетворять человека, так и не удовлетворять. Удовлетворенный качеством жизни человек испытывает положительные эмоции и стремится к поддержанию сложившейся ситуации. В ситуации неудовлетворенности своей жизнью и собственной нереализацией человеку свойственно не решать проблемы, а «убегать» от них в какое-либо

дело или виртуальный мир. Ментальное или эмоциональное бегство в науке именуется «эскапизмом»[1].

В научной периодике феномен эскапизма рассматривается зачастую в связке с виртуальным миром Глобальной сети Интернет. Однако важно отметить, что под «виртуальным» может быть также мир художественный – литературы, кино и театра. В связи с их популяризацией создаются целые фандомы («фанатские дома») – объединения поклонников того или иного фильма, сериала, спектакля (и в целом театра), шоу, игры, которые настолько сильно проникаются созданной вселенной, что готовы примерять на себя облики персонажей в формате ролевых взаимодействий, косплея (костюмированного отыгрыша), создания фанатских произведения литературы и искусства, связанных с понравившимся сеттингом. Нас особо заинтересовало разрастание театральной субкультуры среди молодежи и сообщества служащих театра.

В итоге нами была сформулирована классификация форматов вовлечения человека в театральное искусство:

1) профессиональный интерес;

2) участие в иммерсивной постановке;

3) театротерапия;

4) театральный фанатизм.

Профессиональный интерес как формат вовлеченности в театральное искусство – это характеристика личности служащего театра, означающая проявление внимания к актуальным событиям из театрального мира, исследование тенденций и проблемных вопросов, активное участие в театральной жизни своего региона и страны в целом, да и просто «понимание контекста». Служащие театра зачастую даже свое свободное время проводят за изучением того, что выходит с подмостков, посещают премьеры, читают

[1] Курашинова А. Х., Макоева Е. Р. Эскапизм и его социальные последствия // Право и управление. 2022. № 10. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/eskapizm-i-ego-sotsialnyeposledstviya (дата обращения: 16.03.2023).

специализированные блоги и СМИ. При наличии определенной «профессиональной деформации» такой человек может считать, что «весь мир – театр» в искаженном смысле. То есть все мысли, общение с социумом, да и процесс получения информации «зациклено» на театре. Переключение от интереса к деформации, на наш взгляд, является скорее негативной тенденцией, так как может существенно отразиться на жизни человека. В таком случае можно говорить об ухудшении качества жизни, так как из целого комплекса параметров, характеризующих эту категорию, выпадает, например, «социальный» элемент (межличностные взаимодействия). Человек, фактически, «убегает» от всего, что не связано с его службой в театре и лишь в работе находит удовлетворение.

Особенно популярной в последние годы вовлеченности человека в театральное искусство является его участие в постановках иммерсивного театра, поскольку они позволяют человеку оказаться «в другом мире»[1]. Иммерсивные спектакли создают эффект полного погружения зрителя в сюжет. Зритель становится полноправным участником происходящего. Используются уже не только зрение и слух, но и вкус (на «Черном русском» режиссера Максима Диденко, 2016, зрители попадали в особняк Троекурова из пушкинского «Дубровского» и щедро угощались пельменями, кровяной колбасой, салом и блинами, во время спектакля FulCro участникам могли налить шампанского или водки в финале постановки), и обоняние (на некоторых спектаклях распыляются ароматы леса, пороха, крови). Фактически зрители попадали в виртуальный мир и могли подглядеть за его жителями. Вовлечение зрителя в театральное искусство путем участия его в иммер-

[1] Медведенко В. В., Тумашова Г. А., Тумашов М. А. Иммерсивное театральное искусство как технология социально-культурной деятельности // МНКО. 2020. № 4 (83). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/immersivnoe-teatralnoe-iskusstvo-kak-tehnologiyasotsialno-kulturnoy-deyatelnosti (дата обращения: 05.04.2023).

сивных спектаклях может стать одним из наиболее эффективных практик эскапизма и убегания от низкого качества жизни и проблем реального мира в идеальный виртуальный. Потому подобная технология театрального искусства особенно популярна среди молодежи, подверженной стрессу и находящейся в поиске себя и внутренней гармонии, либо людей, находящихся под гнетом работы и социальных обязательств.

Театротерапия – один из экспрессивных психотерапевтических методов арт-терапии, способствующий купированию психологических и социально-психологических проблем личности посредством драматического и театрального искусства. Находясь на стыке между искусством и терапией, онаориентирована на снижение социальной изоляции, избавлением от социальных фобий, развитие навыков вербальной и невербальной коммуникации, самодисциплины, ответственности, а также повышение качества жизни человека[1]. В истории чаще всего данный вид арт-терапии использовался в отношении людей с ограниченными возможностями, из социально незащищенных слоев общества. Например, проект «Инвизибл пипл», или «Люди-невидимки» активно реализуется и в России. Пионером его реализации стала Челябинская область.

Феномен театрального фанатизма крайне мало изучен и наиболее интересен в контексте изучаемой нами темы. Мы не нашли ни одного русскоязычного источника, освящающего бы этот вопрос в должной мере. В основном сведения можно было почерпнуть из научно-популярных СМИ и блогов, большое подспорье оказали личные беседы с теми, кто называет себя «фанатом театра». Что такой человек из себя представляет? Чаще всего, он по-

[1] Долженкова М. И., Дорожкина О. А., Романина Л. А., Прохорова О. Г. Технологии театротерапии в современной социальной реабилитации // Вестник ТГУ. 2018. № 7 (177). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-teatroterapii-v-sovremennoy-sotsialnoyreabilitatsii (дата обращения: 04.04.2023).

сещает различные постановки как минимум несколько раз в месяц, бывает, что в его поле зрения и вовсе оказывается один и тот же спектакль. Связано это, прежде всего, с тем, что благодаря подъему современного российского кинематографа и популяризации целой плеяды молодых актеров, у различных кинолент и сериалов появляются свои «фандомы». В этом отношении можно провести параллель с фанатами той или иной музыкальной группы или отдельного ее участника («группиз»).

С одной стороны, феномен театрального фанатства может рассматриваться в качестве формы эскапизма в виртуальный мир, поиска идеальных условий для самореализации, недосягаемых в реальном мире. Но, с другой стороны, мы не видим ничего предосудительного в данном хобби, в данной форме фанатства. Она повышает культурный уровень современной молодежи, расширяет ее кругозор и дает вдохновение на творческую реализацию и поиск себя в этом мире.

Нам кажется крайне интересной сформировавшаяся в последние годы субкультура театральных фанатов, и мы считаем большим пробелом то, что в науке этот вопрос не изучается.

Изучаемые форматы могут перетекать один в другой. Например, театральный фанат может открыть в себе настолько сильный интерес к театру, что это может перерасти в его профессию. Служащие классических театров могут посещать иммерсивные и наоборот. Но в целом можно отметить, что все четыре формата выделенной нами классификации отражают активную вовлеченность человека в театральный мир с разных ракурсов: через профессию, работу над ментальным здоровьем, досуг и хобби. К этим форматам можно относиться как позитивно (повышение уровня образованности, «культурные хобби», получение новых связей, реализация своего творческого потенциала, социализация в обществе), так и негативно (через призму

эскапизма, сталкерства за актерами, профессиональной деформации). Однако, на наш взгляд, любовь к театру в качестве некой замены реальной жизни имеет больше плюсов, чем минусов.

Подводя итог, отметим, что сближение театра и зрителя стало активно используемой технологией, которая вдохнула новую жизнь в театральное искусство даже для тех, кто раньше им не интересовался. Благодаря активной вовлеченности в театр, многие люди могут найти своего рода «терапию» от проблем реальной жизни и погрузиться в вымышленный мир, в сюжет, отринуть свои страхи, комплексы и тревоги и попробовать найти себя настоящего, именно театр может дать им почву для личной и профессиональной самореализации. Несмотря на то, что эскапизм в театральное искусство является последствием неудовлетворенности качеством жизни, невозможно недооценивать ту важность, которую такая «терапия» несет для людей. Следовательно, мы можем считать гипотезу о взаимосвязи вовлеченности в театральное искусство с качеством жизни человека доказанной.

Анна Столбова
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки: 52.03.01
«Хореографическое искусство». Образовательная программа:
«Менеджмент хореографического искусства»
Педагог А. А. Екатерининская, кандидат,
доцент кафедры балетоведения

ФЕСТИВАЛЬ-ЛАБОРАТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА «3DВИГ»

Международный фестиваль-лаборатория «3Dвиг» является одним из наиболее значительных событий в области современной хореографии в Кирове. Его пример показателен для российского периферийного города, не имеющего постоянного профессионального балетного театра.

В 2007 году молодые хореографы и танцовщики Кирова получили возможность демонстрировать свои работы профессиональному сообществу города в небольшой танцевальной студии. С каждым годом фестиваль-лаборатория становился все популярнее, и организаторы решили переместить его в более просторное место – Кировский государственный театр юного зрителя «Театр на Спасской» со зрительным залом в 440 посадочных мест.

Изначально мероприятие называлось «ZDвиг», однако буква Z стала ассоциироваться с определенной политической ситуацией, и организаторы заменили его на не менее современное и запоминающееся.

«3Dвиг», объединяющий публичные показы номеров и спектаклей различных танцевальных стилей и жанров, а также мастер-классы ведущих хореографов, стал лабораторией для творческих поисков и экспериментов в области хореографии. Для каждого фестиваля-лаборатории создается уникальная афиша, на которой как правило можно увидеть фотографии его участников.

Преимущественно афиша оформляется в черном, сером, розовом или фиолетовом цветах. Это формирует общую концепцию оформления (Рис. 1 и 2). Мерч фестиваля чаще всего решен в черно-белом цвете, а в 2022 году на нам появилась фраза «3Dвиганутые люди», отображающая желание участников экспериментировать и раздвигать привычные рамки творчества.

На площадке «3Dвига» могут показать свои работы как молодые, только начинающие творческий путь, хореографы, так и известные постановщики. Номера и спектакли отбираются на конкурсной основе по видео заявкам. Отборочная комиссия отсутствует, решение принимается единолично автором проекта Ириной Брежневой. Также она специально приглашает к участию отдельные коллективы и исполнителей.

Рис. 1. Афиша фестиваля в 2023 г.

Рис. 2. Афиша фестиваля в 2022 г.

Мероприятие нацелено не на то, чтобы выбрать победителей и разделить между ними призовые места, а на поиск новых веяний в танце, поэтому жюри отсутствует, а участие бесплатное.

После показа работ исполнители, постановщики и желающие зрители остаются в зрительном зале, чтобы обсудить увиденное. Для организаторов представляется важным выявить, что было понятно публике, на сколько авторам постановки получилось выразить задуманное. Благодаря этой площадке в Кирове ежегодно образуются коллаборации хореографов, музыкантов и художников.

Фестиваль-лаборатория современного танца «3Dвиг» в настоящее время является проектом «Театра на Спасской», не включенным в государственное задание. Театр предоставляет информационные ресурсы, оплачивает типографические услуги и предоставляет безвозмездно площадку для проведения мероприятий. Вся выручка от продажи билетов передается учреждению в счет аренды площадки. При условии заполняемости зала выше обговоренной нормы (каждый год показатель устанавливается различным), «3Dвиг» имеет возможность из этих средств выплатить гонорар педагогам лаборатории или ведущим мастер-классов или компенсировать их расходы, связанные с оплатой проезда и проживания.

Долгое время «3Dвиг» существовал как показ работ коллективов города на общественных началах, но благодаря поддержке Фонда президентских грантов с 2019 года появилось внешнее финансирование, что позволило расширить программу мероприятия, добавив в нее лабораторию, а также расширить географию участников.

В 2019 году заявка на финансирование проекта «ZDВИГ. Лаборатория» была подана от фонда поддержки и развития образования, творчества и спорта «Наше будущее» и получила финансирование от фонда президентских грантов в размере 1 179 993 рубля. В следующем году «Наше будущее» поддержало другой проект. Без помощи этого фонда организаторы «3Dвига»

не стали подавать заявку ни Фонд президентских грантов, ни на какой-либо конкурс на выделение государственных субсидий.

Это при том, что стратегия социально-экономического развития Кировской области на период до 2035 года подчеркивает важность развития фестивальной деятельности в регионе. Проектное направление «Поддержка талантливой молодежи, молодежных стартапов и инициатив» предполагает «формирование системы и механизмов управления талантами и инициативами молодежи посредством организации и обеспечения участия в олимпиадах, конкурсах, соревнованиях, форумах, фестивалях и использование технологий интеграции талантливой молодежи в российскую науку, экономику, управление, творчество»[1].

В 2020–2022 годах проект осуществлялся без поддержки сторонних организаций, за исключением «Театра на Спасской», который предоставлял сценические и репетиционные площадки и свои информационные ресурсы.

В 2023 году фестиваль-лаборатория получил поддержку от сайта «Dancerussia.ru»[2], где была размещена реклама «3Dвига», и проекта «Танцевальный Клондайк», который взял на себя расходы по оплате проезда для приглашенных участников.

Основным источником финансовых средств проекта являются доходы от реализации билетов. Фестиваль-лаборатория проводится два раза в год весной и осенью. Примерно за месяц до его начала открывается продажа билетов. Весной 2023 года цена билета на большую сцену составляла 300 рублей, а для мероприятий, проводимых на усеченной площадке и камерной сцене – 500 рублей. Цены являются доступными для всех желающих.

[1] Стратегия социально-экономического развития Кировской области на период до 2035 года: сайт. URL: https://www.economy.gov.ru/material/file/93ec5a987ae909339f430b2dfe8a70eb/Kirov_obl_2035.pdf?ysclid=lj38t40ij1850411091 (дата обращения: 19.05.2023)

[2] Dancerussia : сайт. – URL: http://dancerussia.ru/ (дата обращения: 20.05.2023)

Однако показатели заполняемости зрительного зала далеки от стопроцентной планки.

В ноябре 2022 года «3Dвиг» проходил три дня, и его посетил по билетам 301 человек. Весной 2023 года продолжался два дня и его посетило по билетам 404 человека. Сборы с продажи билетов в ноябре 2022 года составили 109 900 руб., а в апреле 2023 года – 135 200 руб. Средняя цена посещения, таким образом, снизилась с 365 рублей до 335 рублей. Заполняемость же зала на большой сцене при этом серьезно увеличилась: с 46 % в 2022 году до 76 % в 2023 году.

Положительная динамика увеличения интереса зрительской аудитории связана с изменениями, произошедшими впоследствии анализа результатов маркетингового исследования зрителей.

В ноябре 2022 года на «3Dвиг» было проведено исследование зрительской аудитории на предмет ее состава, удовлетворенности, вовлеченности и т.д. Опрос проводился с помощью «Google Таблиц» и бумажных бланков. Респонденты могли заполнить анкету в группе «ВКонтакте»[1] или непосредственно в фойе театра во время антракта, перед мероприятием или после него. В опросе приняло участие 79 человек, что составило 26 % от всех зрителей. В результате исследования было выявлено, что 30% респондентов являются сторонними зрителями; 66% – участниками, пришедшими посмотреть на коллег; 4% – родственниками участников. Данные показатели говорят о малой вовлеченности стороннего зрителя и о том, что фестиваль-лабораторию можно классифицировать, как мероприятие «для своих». Большинство зрителей являются постоянным сообществом, сформировавшимся за годы существования проекта.

[1] Официальная группа 3DВИГ. Фестиваль-Лаборатория. // Сайт. URL: https://vk.com/3dvig_2023?ysclid=ln3iqgoboq235858377 (Дата обращения: 28.09.2023).

Благодаря проведенному исследованию были сформулированы слабые стороны организации мероприятия:

1. Малая вовлеченность творческой молодежи, обучающейся по специальности «Хореографическое искусство» в Кирове. Студенты «Вятского колледжа культуры» и «СПбГУП» составили лишь 2% от общего числа респондентов.

2. Недостаток рекламы и информирования аудитории отметили 12% респондентов. Это подавляющее большинство зрителей, которые обнаружили какие-либо недоработки. Усовершенствовав рекламу и усилив информирование в сообществе фестиваля-лаборатории в Интернете, организаторы проекта могут значительно увеличить удовлетворенность зрителей.

3. Ведение социальных сетей является главным инструментом общения оргкомитета с аудиторией. По мнению респондентов появление аккаунта проекта на других платформах, кроме «ВКонтакте», улучшило бы коммуникацию с аудиторией.

Самым запоминающимся, по мнению респондентов, стала дружественная атмосфера, свобода самовыражения, возможность увидеть уникальные работы участников, узнать больше о современном танце. Однако подавляющая часть респондентов хотели бы добавить в программу онлайн трансляции, разнообразить мастер-классы и творческие встречи, расширить линейку сувенирной продукции.

По итогам проведенного исследования было проведено обсуждение с оргкомитетом фестиваля-лаборатории, в результате которого внесены изменения, призванные привести к увеличению эффективности мероприятия.

Во-первых, для привлечения молодых специалистов из сферы хореографии и смежных искусств была распространена ин-

формация в учебных заведениях города и проведены беседы с педагогическим составом.

Во-вторых, афиши были размещены в учебных заведениях и по городу, добавлена таргетированная реклама в группе «ВКонтакте».

В-третьих, было увеличено количество постов в группе «ВКонтакте», добавлено больше информации и новостей о проекте, добавлены ссылки на приобретение билетов.

В 2023 году, благодаря этим шагам, произошло увеличение зрительской аудитории и рост купленных билетов. Резко возросло и количество участников группы «ВКонтакте» с 478 до 721 человека.

Для определения удовлетворенности зрительской аудитории в апреле 2023 года было проведено еще одно исследование, позволившее проанализировать результаты нововведений. Также в рамках исследования были выявлены предпочтения зрителя относительно каналов распространения информации и желаемом контенте. Удалось выявить общую удовлетворенность зрителей и участников «3Dвига», однако остаются и недоработки: необходимо доработать рекламную стратегию, расширить состав участников. Ведь сейчас большую их часть составляют коллективы Кирова и Кировской области, хотя мероприятие позиционируется как международное.

Основной проблемой остается недостаточное финансирование. При этом, такой социально значимый проект имеет возможность получать гранты от различных фондов. Цена билетов может быть увеличена, так как она значительно ниже стоимости билетов на аналогичные мероприятия в городе.

Дальнейшее совершенствование организации фестиваля-лаборатории современного танца «3Dвиг» позволит увеличить

его масштаб, привлечь новую аудиторию как из Кировской области, так и из других городов, улучшить условия для развития современного танца, что коррелируется с целями культурной политики региона[1].

[1] См.: Постановление Правительства Кировской области от 30 декабря 2019 года N 746-П Об утверждении государственной программы Кировской области «Развитие культуры»: сайт. – URL: https://docs.cntd.ru/document/973079409 (дата обращения: 01.04.2023).

Зоя Козлова
Бакалавриат. IV курс. Направление подготовки: 52.03.01 «Хореографическое искусство». Образовательная программа: «Менеджмент хореографического искусства»
Педагог А. А. Екатерининская, кандидат, доцент кафедры балетоведения

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОДАЖ БИЛЕТОВ В МАРИИНСКОМ ТЕАТРЕ

Государственный академический Мариинский театр является одним из крупнейших театральных комплексов в России, чья информационная инфраструктура развиваются с каждым днем. Более 20 лет назад театр реализовал первый этап цифровизации, идея которого заключалась во внедрении электронных билетов в общую систему продаж.

Мариинский театр разработал свою собственную билетную систему, помогающую реализовывать электронные билеты, используя различные каналы, и контролировать этот процесс. Одновременно с введением билетной системы в эксплуатацию для осуществления поддержки ее функционирования в 2002 году в Мариинском театре был создан специальный IT-отдел. Сегодня IT-отдел продолжает совершенствовать деятельность, направленную на создание удобства в информировании зрителей, развитие системы интернет-продаж билетов, осуществление доступности покупки билетов с различных устройств (сайт, мобильное приложение). Стоит отметить, что даже такой мощнейший и всемирно известный театр как Мариинский, не стал отказываться от дополнительных каналов продаж и брать продажу билетов исключительно на себя. Театр активно сотрудничает с распространителями билетов, а также с билетными операторами.

Рассмотрим существующие в театре каналы реализации билетов:

1) Традиционная продажа билетов в кассе театра, подразумевающая непосредственный физический контакт зрителя с работником (кассиром);

2) Продажа билетов с официального сайта Мариинского театра[1], осуществляющаяся в дистанционном формате при помощи сети Интернет;

3) Продажа билетов посредническими организациями. В настоящее время Мариинский театр сотрудничает со следующими организациями, имеющими право на реализацию билетов:

- Дирекция театрально-зрелищных касс – старейшая организация, осуществляющая продажи театральных билетов в 56-ти кассах Санкт-Петербурга, а также на своем официальном сайте[2]. Через данный сервис предпочитают покупать билеты представители старшего поколения, поскольку им удобен способ приобретения бумажных билетов в кассах, находящихся в разных районах города.

- «Кассир.ру» – организация, реализующая билеты на театрально-зрелищные представления в восьми кассах Санкт-Петербурга и на своем официальном сайте[3].

- «Яндекс. Афиша» – оператор, реализующий билеты на мероприятия через официальный сайт[4]. Сервис очень популярным и востребованным среди молодежи.

- «Афиша» – сервисная платформа, осуществляющая продажи билетов на различные культурно-досуговые мероприятия в

[1] Официальный сайт Мариинского театра // Сайт mariinsky.ru. URL: https://www.mariinsky.ru (дата обращения: 16.06.2023)
[2] Официальный сайт Bileter // Сайт bileter.ru. URL: https://www.bileter.ru/ (дата обращения: 16.06.2023)
[3] Официальный сайт Kassir.ru // Сайт kassir.ru. URL: https://spb.kassir.ru/ (дата обращения: 16.06.2023)
[4] Официальный сайт Яндекс Афиша // Сайт afisha.yandex.ru.
URL: https://afisha.yandex.ru/saint-petersburg (дата обращения: 16.06.2023)

сети Интернет через собственный сайт[1]. Сервис является популярным у молодого поколения.

- «Горбилет» – сервис, недавно вошедший на рынок и продающий билеты на культурно-развлекательные мероприятия с большими скидками[2] (до 90%).

4) Реализация через распространителей. Чаще всего для распространителей Мариинский театр оформляет электронные билеты и выставляет счет на оплату с целью экономии бланков бумажных билетов и времени. В настоящее время Мариинский театр осуществляет взаимодействие только с распространителями – юридическими организациями двух видов:

- социальные – организации, которым Мариинский театр предоставляет билеты на льготной основе. К таковым относятся: Всероссийское общество инвалидов, Центры содействия семейному воспитанию и т. д. Льготная цена на спектакли для них составляет до 1000 рублей за билет.

- коммерческие – организации, выкупающие билеты по полной стоимости на определенные представления в служебных целях. Это может быть выкуп полного зала или же определенных мест. К коммерческим организациям, сотрудничающими с Мариинским театром, относятся: Газпромбанк, Henderson, ВТБ Банк, Сбербанк и др.

Рассмотрим, каким образом осуществлялась реализация билетов в мае 2023 года на мероприятия, проведенные на сценических площадках Мариинского театра, находящихся в г. Санкт-Петербурге.

Общее количество мероприятий составило 149 единиц. Всего было реализовано 142 465 билетов, в том числе:

[1] Официальный сайт Афиша // Сайт afisha.ru. URL: https://www.afisha.ru/spb/ (дата обращения: 16.06.2023)

[2] Официальный сайт Горбилет // Сайт afisha.ru. URL: https://gorbilet.com/spb/ (дата обращения: 16.06.2023)

- на историческую сцену Мариинского театра – 54 112 шт.;
- на Новую сцену «Мариинский-2» – 57 551 шт.;
- в Концертный зал Мариинского театра – 30 802 шт.

Большая часть билетов была реализована на официальном сайте Mariinsky.ru. В кассе театра было куплено 16,5% билетов. Реализации билетов через распространителей и билетных операторов оказалась несущественной.

Таблица 1

Реализация билетов в Государственном академическом Мариинском театре, май 2023 год

Канал реализации	Количество проданных билетов, шт.	Доля продажи билетов от общего числа
Касса театра	23 507	16,5%
Официальный сайт mariinsky.ru	99 869	70,1 %
Билетные операторы	8 690	6,1 %
Распространители	10 399	7,3 %
Всего	142 465	100%

Представим эти данные визуально на круговой диаграмме (рис. 1).

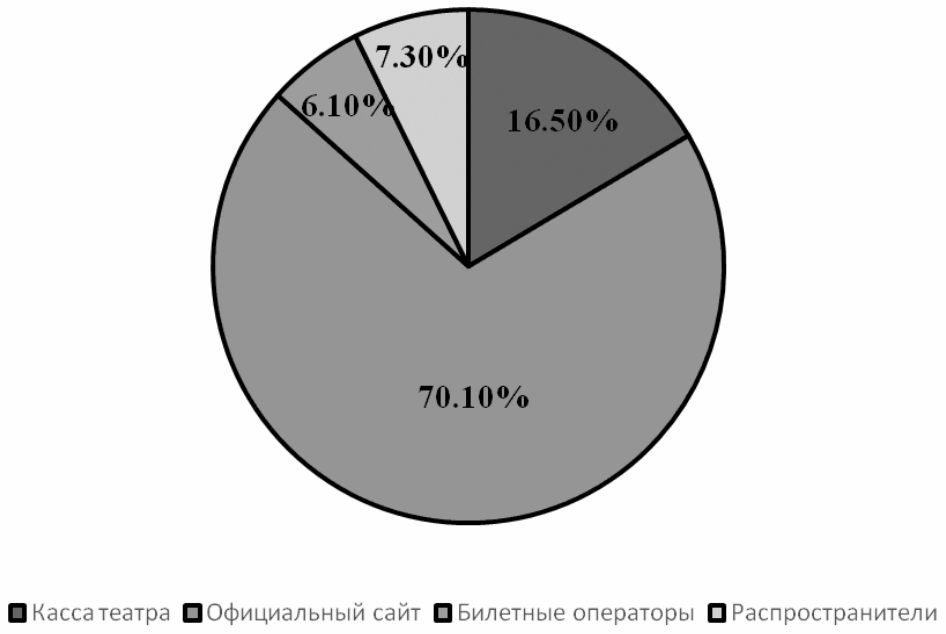


Рис. 1. Каналы реализации билетов в Государственном академическом Мариинском театре за май 2023 года

Рассмотрим продажу бумажных билетов. Специфика продажи билетов через кассу такова: кассир знакомит покупателя с текущим репертуаром театра, консультирует его, узнает его предпочтения и, соответственно, продает билет. Развитие и внедрение в билетный стол единого билетного поля способствовало упрощению процесса продажи билетов для кассира.

Реализация билетов распространителями – неотъемлемая часть функционирования театра, поскольку сотрудничество с социальными организациями – необходимость, продиктованная организационно-правовой формой театра, а с коммерческими – необходимость в получении дополнительной финансовой выгоды.

Большая часть реализованных театром билетов являются электронными.

Таблица 2

Реализация электронных билетов в Мариинском театре, май 2023 г.

Канал реализации электронного билета	Количество билетов, шт.	Доля продажи билетов от общего числа реализованных электронных билетов
Официальный сайт mariinsky.ru	99 869	84,2 %
ДТЗК	1984	1,66 %
Кассир.ру	2598	2,18 %
Яндекс.Афиша	1961	1,64 %
Афиша	1265	1,06 %
Горбилет	882	0,74 %
Распространители	10 399	8,7 %
Всего	118 958	100 %

Подавляющая часть электронных билетов реализуется через официальный сайт Мариинского театра.

Собственная билетная система позволяет театру продавать билеты через собственный сайт при помощи виджета (электронного магазина). Внедрение этой модели реализации билетов позволяет театру не зависеть от сторонних лиц, самостоятельно выстраивать и контролировать процесс продаж билетов, а также автоматизировать работу персонала.

В 2019 году Мариинский театр впервые столкнулся со спекуляцией билетами в сети Интернет. В период новогодних праздников спекулянты скупили все билеты по ценам, установленным театром, а продавали их по ценам выше в несколько раз. К примеру, на балет «Щелкунчик» места в партере вместо 20 000 руб-

лей продавались за 600 000 рублей[1]. Зрители негодовали от таких цен. Кроме того, бывали случаи, когда зрителям не высылали купленный электронный билет на электронную почту. Это заставило руководство Мариинского театра провести расследование, в результате чего, были обнаружены сайты-двойники – mariinskii.com, mariinskiy-theatre.com, которые дизайном не отличались от официального сайта Мариинского театра. Спекулянты старались максимально запутать зрителя, вкладываясь в контекстную рекламу, чтобы их сайт появлялся первым в поисковой строке. Создателей сайтов-двойников вычислили и осудили по статье 180 «Незаконное использование средств индивидуализации товаров, совершенное преступной группой» и статье 159 «Организация мошенничества в особо крупном размере» Уголовного кодекса РФ. В настоящее время при вводе в поисковую строку запроса «Мариинский театр билеты» сайтов-двойников у Мариинского театра не обнаруживается.

В целом, билетные операторы, сотрудничающие с Мариинским театром, реализуют небольшое количество билетов. Это происходит, прежде всего, потому что театр не платит им процента с продаж и отдает билеты на реализацию по полной стоимости. Для своего функционирования операторы вынуждены реализовывать билеты с наценкой, но не более 10 %, установленных Законодательством РФ. Зрителю невыгодно приобретать билеты по завышенной цене, и он идет покупать билеты на официальный сайт театра.

Мариинский театр чаще всего сталкивается с поддельными билетами именно билетных операторов. Это связано с тем, что формы билета операторов проще по оформлению и находятся в

[1] Билетная мафия наварила миллиард на сайтах-двойниках Большого и Мариинки // Интернет-издание kp.ru. URL: https://www.kp.ru/daily/27364/4546436/ (дата обращения: 17.06.2023).

открытом доступе для пользователей сети Интернет, что упрощает спекулянтам возможности их фальсификации.

Таким образом, можно сделать вывод, что самым эффективным из всех возможных способов реализации билетов для данного учреждения является самостоятельная продажа на собственном сайте при помощи собственной билетной системы.

Реализация билетов через кассу театра и через распространителей является необходимостью, отказ от которой неприемлем. Сотрудничество же театра с билетными операторами невыгодно как для театра, так и для зрителя. При расторжении договоров с данными структурами уровень продаж существенно не снизится, а риск столкновения со спекулятивными формами реализации билетов уменьшится.

СОДЕРЖАНИЕ

Слово ректора Академии Русского балета Н. М. Цискаридзе 3

От редактора-составителя Л. И. Абызовой 4

Полина Кондратова.
Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» 5

Екатерина Торгунакова.
Танцсимфония «Величия мироздания» и «Картинки с выставки»:
возвращение шедевров 20

Елизавета Колодина.
Запах апельсинов 27

Алиса Феоктистова.
Эмоциональная лестница, или Впечатление
от «Идальго из Ла-Манчи» 34

Анна Мамыкина.
Обманчивый аромат Испании 38

Федор Пеший.
«Дочь фараона» в Мариинском театре 41

Екатерина Торгунакова. «Дочь фараона» – энциклопедия балетного
прошлого 45

Алиса Феоктистова.
«Ад пуст – революция здесь» 50

Мария Чугай.
«Раймонда» в Национальном балете Нидерландов (2022) 59

Екатерина Торгунакова.
«Лебедь и я, или Сказка о Гадком Утенке» 71

Андресса Виана де Соуза.
Мариетта Бадерна: итальянская ученица Карло Блазиса
в Бразилии XIX века 76

Антонина Малмалаева.
Балеты Дж. Баланчина в труппе «Русский балет Монте-Карло» 85

Мария Курбатова.
Термин «виртуозность» и проблема его определения
в балетном искусстве 91

Варвара Крылова.
Балетная критика Юрия Бродерсена (1920-е – 1930-е годы) 97

София Версоцкая.
А. Я. Ваганова – педагог, первые годы в родном училище 126

Полина Марушина.
Артисты Кировского театра в первое военное лето 131

Виктория Малюкова.
«Ничего не понятно, но очень интересно»,
или Выставка «Первая позиция. Русский балет» 136

Федор Пеший.
Балет встал в шестую позицию 140

Андрей Луговой.
Тенденции применения технологий цифровизации ведущими
театрами Санкт-Петербурга и рекомендации по их использованию 143

Елизавета Яковенко.
Влияние вовлеченности в театр на качество жизни человека 153

Анна Столбова.
Фестиваль-лаборатория современного танца «3DВИГ» 159

Зоя Козлова.
Организация продаж билетов в Мариинском театре 167

АЛЬМАНАХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ КАФЕДРЫ БАЛЕТОВЕДЕНИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

СЕДЬМОЙ ВЫПУСК

Кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой
Ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе
Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Адрес издательства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой:
191023, РФ, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, д. 2.
http://www.vaganovaacademy.ru, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать ??.??.2023.
Формат 70×100 1/16. Усл. печ. л. 11,125. Заказ № 1413.
Тираж 150 экз.

Отпечатано в ООО «Мульти7».
Юридический адрес: 198097, г. Санкт-Петербург,
ул. Трефолева, д. 2, лит. Р, пом. 2Н, 3Н, офис 230, р. м. № 7